Staatliche Bibliothek
Regensburg

Art. 9 (1

SBR 069027245375

Die noch übrigen zwey Abtheilungen dieses Wörterbuches von K bis Z sind bis auf dieses Jahr 1823 noch nicht im Drucke erschienen: obgleich selbe, wie sich vermuthen läßt, zum Drucke schon fertig liegen. Die Ursache hievon ist wahrscheinlich Mangel des Absatzes schon der ersten zweyen Abtheilungen dieses, im Ganzen, etwas theueren Werkes. Wodurch der Verleger für seine Kosten sich nicht hinreichend gedeckt findet. Werden die noch übrigen Theile künftig im Drucke erscheinen, so werden selbe hieher nachgetragen werden.

Artes. 9
C
(1

Zur
königl. Bibliothek
in
Regensburg.

Kurzgefaſstes

Handwörterbuch

über

die ſchönen Künſte.

Von

einer Geſellſchaft von Gelehrten.

Erſter Band.

Leipzig,
bei Voſs und Compagnie.
1794.

Staatliche Bibliothek
Regensburg

Seiner Excellenz

dem

Hochwohlgebohrnen Herrn,

Herrn

Friedrich Ludwig Wurmb,

Erb - Lehn- und Gerichtsherrn auf Grofsen-Furra,

Sr. Churfürftl. Durchl. zu Sachfen hochbetrautem Conferenz - Minifter, wirklichem geheimen Rathe, Director der Landes - Oekonomie - Manufactur - und Commercien - Deputation, des hohen Kaiferl. St. Jofeph - Ordens Commandeur und Burgmann zu Friedberg etc.

Dem

Hochwohlgebohrnen Herrn,

Herrn

Heinrich Ferdinand von Zedtwitz,

Erb- Lehn- und Gerichtsherrn auf Auerſtädt,

Sr. Churfürſtl. Durchl. zu Sachſen hochverordneten Präſidenten des Ober - Conſiſtoriums zu Dresden etc.

in Unterthänigkeit

gewidmet

von

dem Herausgeber.

Vorbericht.

Die Verfaſſer dieſes Wörterbuches hatten weder, noch konnten ſie bei dem verhältniſsmäſsig engen Raume, den ſie ſich ſelbſt beſtimmten, die Abſicht haben, ein Werk zu liefern, welches mit der Sulzeriſchen Theorie in Parallele gezogen werden könnte; noch weniger konnt' es ihre Abſicht ſein, durch Herausgabe ihrer Theorie die oben erwähnte überflüſsig oder auch nur entbehrlich zu machen, ein Unternehmen, welches ihnen auch bei einem weitern Plane im höchſten Grade miſslungen wäre, da jenes viel umfaſſende Werk, bei allen ſeinen anerkannten Schwächen und Mängeln, ſchon urſprünglich unleugbare groſse Verdienſte hatte, und nun noch durch die erſtaunenswürdige Gelehrſamkeit, die ſeinen, tiefdurchdachten Zuſätze und Erinnerungen des Herrn Hauptmann von Blankenburg einen unſchätzbaren, unvergänglichen Werth erhalten hat, und dadurch für jeden Gelehrten ein unentbehrliches Buch geworden iſt.

Ob ſie nun gleich von jeder, die Sulzeriſche Theorie herabwürdigenden Idee auf der einen

nen Seite sehr weit entfernt sind, so tragen sie doch auf der andern kein Bedenken, laut zu bekennen, daſs nach Maaſsgabe der seitdem in der Philosophie der Künste gemachten Fortschritte vieles besser, bestimmter und tiefer eindringend zu sagen sei, oder daſs sich, da Schriften der Art denn doch nur für diejenigen bestimmt sind, die schon einige Bildung haben, doch wenigstens eine gröſsere Gedrungenheit und zweckmäſsigere Kürze beobachten lasse.

Es ist ferner nicht zu leugnen, daſs viele Artikel, die für den Liebhaber der Künste jetzt vielleicht mehr Interesse haben, als ehedem, in der Sulzerischen Theorie fehlen, daſs wiederum andere in ihr stehen, für welche sich vielleicht nur Wenige interessieren, unter deren Anzahl die Verfasser dieses Wörterbuches alle diejenigen zählten, welche die Beredsamkeit betreffen, noch abgerechnet, daſs die Beredsamkeit nicht in dem hohen Sinne schöne Kunst ist, in welchem z. B. der Dichtkunst und der Mahlerei dieser Name zukommt. Die schöne Gartenkunst, eine für das stille Glück der Menschheit so wohlthätige, und dem Anschein nach die Lieblings-Kunst unseres Zeitalters, welche dem Britten ihre Geburt,

und

und dem Franzofen und Deutfchen ihre Erziehung verdankt, ift in der Sulzerifchen Theorie nur wenig bearbeitet worden, und der Liebhaber diefer Kunft, oder der Künftler felbft findet daher in derfelben wenig Befriedigung.

Die mufikalifchen Artikel find in der Sulzerifchen Theorie von einem Eingeweihten in der Mufik, find oft mathematifch-tief und für den gelehrten Theoretiker gearbeitet, aber der Liebhaber der Kunft weifs mit aller diefer Gelehrfamkeit und Gründlichkeit oft nichts zu machen, und findet dafür über eine unzähliche Menge von Kunftwörtern keine Aufklärung. Als Sulzer fchrieb, war die Declamation, welche wenigftens fo grofse Wirkungen hervor bringt, als die Mufik, wenn fie von einem Meifter ausgeübet wird, noch wenig oder gar nicht bearbeitet. Seitdem find mehrere zum Theil gute Werke darüber erfchienen, feitdem ift Herr Magifter Schocher bemüht gewefen, zur fichern Ausübung diefer fchweren Kunft, durch die Erfindung einer Tonleiter für die Sprechftimme, die er feinen Freunden mit grofser Bereitwilligkeit mündlich mittheilt, den Grund zu legen.

Diefe Gründe waren es, vorzüglich aber der Grund des für Manchen, bei aller verhältnifsmäffig grofsen Wohlfeilheit der Sulzerifchen Theorie, fehr fchweren Ankaufs, welche die Verfaffer zur Herausgabe einer Theorie der fchönen Künfte beftimmten, die fowohl für den, der nicht viel an Werke, der Art verwenden kann, leicht anzufchaffen, als auch zugleich bequem auf Reifen zu gebrauchen fei. Sie bitten daher bei Beurtheilung diefes Werkes den Umftand der Wohlfeilheit und — wird es anders in vier Theilen gebunden — des bequemen Gebrauches nicht aus der Acht zu laffen.

Nach diefer Angabe des Planes, den fich die Verfaffer entwarfen, wird es nöthig fein, die Art und Weife anzugeben, nach welcher jeder von ihnen, hoffentlich unbefchadet des allgemeinen Planes, handelte.

Der Herr Profeffor Heydenreich, als Verfaffer der die allgemeine philofophifche Theorie betreffenden Artikel, hat fich über diefelben gegen mich folgendermafsen erklärt:

„Die Hauptgrundfätze der allgemeinen The-„orie des Schönen der Kunft in einzelnen, alpha-„betifch geordneten, und zwar möglichft kurzen

„Ar

„Artikeln darzuſtellen, iſt eine Aufgabe, deren „Schwerheit nur demjenigen ganz einleuchtet, „der mit der Wiſſenſchaft hinlänglich vertraut iſt. „Alle Theile jener Philoſophie ſtehen in ſo inni- „ger Verknüpfung, daſs in jedem einzelnen Ar- „tikel, ihn für ſich allein genommen, Dunkel- „heit herrſchen muſs, und nur der Inbegrif aller, „in Beziehung auf einander gefaſst, vollkommen „deutlich ſein kann. Dann erfordert vielleicht „kein Theil der Philoſophie, um ganz verſtanden „zu werden, eine ſo umſtändliche detaillierte Be- „handlung, als gerade dieſer. Ich glaube alſo „berechtiget zu ſein, die von mir herrührenden „Artikel nicht einzeln, ſondern in ihrer Verbin- „dung zu einem Ganzen, beurtheilt zu wünſchen, „und zugleich von jedem Kunſtrichter zu erwar- „ten, daſs er bei ſeiner Entſcheidung über Werth „und Unwerth die Grenzen eines Werkes nicht „vergeſſe, welches für die Bedürfniſſe derer vor- „züglich beſtimmt iſt, welche ſich gröſsere Wer- „ke nicht anſchaffen, oder unter gewiſſen Um- „ſtänden nicht mit Bequemlichkeit gebrauchen „können. Beſonders in Beziehung auf dieſe erſte „Lieferung bin ich ſehr intereſſiert dabei, daſs „man dieſe Geſichtspuncte bei der Beurtheilung „nicht verliere, indem dieſelbe keinen einzigen

„mei-

„meiner Hauptartikel enthält, welche sämmtlich „erst unter den folgenden Buchstaben ihre Stelle fin„den werden. Wenn sich also in den Artikeln Alle„gorie, Anmuth, Begeisterung, Bered„samkeit, Bildlich, Charakter, Charak„ter eines Menschen, Dichten, Dicht„kunst hie und da etwas dunkle Stellen finden, „so bitt' ich, mir vor der Hand auf das Wort zu „glauben, dass die folgenden Artikel, die mir „dabei vorschwebten, sie hinlänglich aufklären „werden. Was die Dichtkunst anbetrifft, so „haben sich meine Begriffe vom dichterischen „Schönen seit der Erscheinung meiner Aesthe„tik etwas geändert; allein meine Classificati„on der Dichtungsarten finde ich noch „eben so zweckmäfsig als sonst, und habe sie in „diesem Werke unverändert beibehalten."

Ueber die Artikel, welche die Declamation und Schauspielkunst betreffen, ist nichts zu erinnern, als dass ihr Verfasser, der Herr Doctor Löbel, dem Plane des Ganzen gemäfs, alle für diese Kunst wichtigen Puncte nach seiner eigenen Theorie und den besten hierüber erschienenen Schriften, auch in den folgenden

Thei-

Theilen ſo vollſtändig, beſtimmt und kurz als möglich darſtellen wird.

Die Theorie der Muſik, die ſich bis in die Tiefen der Mathematik verliert, läſst ſich in einem Werke der Art unmöglich ausführlich abhandeln; aber es kommen in derſelben eine ungeheure Anzahl von Kunſtwörtern vor, deren Erklärung man nur in Büchern findet, die vielleicht Künſtler ſelbſt nur ſelten beſitzen; eine kurze und beſtimmte Erläuterung der allermeiſten von ihnen, muſs daher dem Liebhaber dieſer Kunſt nicht unwillkommen ſein. Herr Baumbach übernahm dieſe Arbeit, und ſuchte zugleich nicht nur die Reſultate aus Forkel, Sulzer, Marburg, Rouſſeau, dem *Eſſai ſur la Muſique* u. a. m. in ſo fern ſie auf die Geſchichte und Theorie der Muſik, auf die Wirkung und Verhältniſſe der Inſtrumente, Beziehung haben, kurz und gedrängt darzuſtellen, ſondern benutzte auch ſeine eigenen praktiſchen Kenntniſſe, und die Erfahrung ſeiner Reiſen zu philoſophiſchen Winken über die Kunſt. Jedoch war, der Natur der Sache nach, ſein Augenmerk mehr auf Vollſtändigkeit als auf Ausführlichkeit gerichtet, beſonders was die theore-

tiſchen

tischen Artikel anlangt. Dafs er die Musik der Griechen, einer so interessanten Nation, mit aufnahm, wird ihm hoffentlich Mancher Dank wissen.

Was die Baukunst anlangt, so sind nur diejenigen Artikel in diesem Wörterbuche aufgenommen worden, die entweder die philosophische Theorie der Kunst, solche Gegenstände, deren Zweck Verschönerung ihrer Werke ist, oder Kunstwörter betreffen, die im gemeinen Leben bisweilen vorkommen. Die beiden wichtigen, in dieser ersten Lieferung enthaltenen Artikel Bogenstellung und Capitäl sind von dem gelehrten und geschmackvollen Verfasser der Encyklopädie der bürgerlichen Baukunst, dem Herrn Doctor Stieglitz, der auch für die folgenden Theile die wichtigsten Auffätze zu liefern die Gefälligkeit haben wird. Die übrigen Artikel sind nach Anleitung der erwähnten Encyklopädie und der Sulzerischen Auffätze.

Die die Kritik der alten Classiker betreffenden mit Bl. bezeichneten Artikel haben den durch seine Schrift über die Medea des Euripides vortheilhaft bekannten Herrn Doctor Blümner

ner zum Verfasser, der dieses Fach für die Folge gröſstentheils übernommen hat, zu welchem jedoch der Verfasser der mit Beifall aufgenommenen Abhandlung über das Satyrische Schauspiel der Griechen, der Herr M. Eichstädt, Beiträge liefern wird.

Nun sei es dem Herausgeber auch erlaubt, einige Worte über das zu sagen, was er an diesem Buche gethan hat. Obgleich alle mit G. bezeichneten, verschiedene Fächer angehenden Artikel von ihm sind, so hält er sich doch nur bei denjenigen auf, welche die bildenden Künste und die schöne Gartenkunst betreffen.

Er setzte sich bei der Verfassung der erstern nichts Geringeres vor, als so viel ihm nur immer möglich war, erstlich dem Künstler von den die Kunst betreffenden Dingen in der Kürze genau anzugeben, worauf es hauptsächlich bei diesem Gegenstand ankomme, ihm einige wenige Grundsätze vorzulegen, welche ihm entweder den rechten Gesichtspunct zeigen, oder doch wenigstens Gelegenheit geben sollten, ihn zu finden — Grundsätze also, bei deren Befolgung er der Erreichung seines Zweckes sicher sein könnte:

zwei-

zweitens, dem Liebhaber der Künste von allem, was die Kunst betrifft, eine anschauliche Idee zu geben. Sollt' er so glücklich gewesen sein, seinen Zweck nicht ganz verfehlet zu haben, so ist er weit davon entfernt, sich dieses Verdienst allein zuzurechnen, sondern bekennet vielmehr, dass er Mengs, Hagedorn, de Piles, Laugier, Webb, Sulzer, Watelet, Levesque, Robin u. a. vorzüglich aber seinem nun verstorbenen, unglücklichen Lehrer in der Mahlerei, Herrn Schneider — einem Manne, der bei grossen Talenten und Kunstkenntnissen unbekannt in Budissin darbte — sehr vieles schuldig ist. Findet man eins und das andere Gute oder Neue in diesen Aufsätzen, findet man bisweilen etwas dem Gegenstande angemessener als im Sulzer, so verdanket es der Leser den angeführten Schriftstellern, und dem Umstande, dass der Verfasser schon in seiner frühen Jugend über das Wesen der Kunst den Unterricht eines Künstlers genoss, der sich in Italien ausgebildet hatte, dem Umstande, dass er durch Ausübung der Kunst sein Auge und seinen Geschmack schon früh zu bilden sich bemühte, dass ihm also auch die Behandlung und die Werkzeuge der bildenden Künste nicht ganz unbekannt waren.

Die

Die Geschichte der Bildnerei unter den Völkern des Alterthums, die wie die Geschichte jeder Kunst mit in dem Plane dieses Werkes lag, deren wichtigste Momente sich auf einem kleinen Raume darstellen lassen, unter welche die der Dichtkunst durchaus nicht zu gehören scheint, ist ein treuer Auszug aus Winkelmann, mit Einwebung einiger Bemerkungen von Levesque; das chronologische Verzeichniss der vorzüglichsten Bildner der Griechen — die mühsamste, undankbarste Arbeit des Herausgebers — gründet sich auf eigene Prüfung des Pausanias und Plinius, da er bei Winkelmann und Levesque einige Unrichtigkeiten und Irrthümer noch zeitig genug entdeckte. Das Verzeichniss der Bildner der Neuern ist aus Watelets Wörterbuche ausgezogen.

Den Grundsätzen der schönen, oder der sogenannten Englischen Gartenkunst alles das Schwankende zu benehmen, worüber so oft geklaget wird, wäre für den Herausgeber ein zu stolzes Unternehmen gewesen: er wird sich daher glücklich schätzen, wenn seine Aufsätze, bei denen ihn Hirschfeld, De Lille, Watelet,

Marnezia, Cerutti leiteten, und in der Folge Ramdohr und Andere leiten werden, nur einen kleinen Beitrag zu diesem grossen Vorhaben geben. Ueberhaupt bittet er jeden Beurtheiler dieses Buches, die Grenzen von drei, viertehalb Alphabet und den vorzüglichsten Zweck dieses Buches auch in Rücksicht dieser letzterwähnten Aufsätze nicht aus der Acht zu lassen.

In der Michaelismesse 1794.

Johann Gottfried Grohmann,
Privatlehrer der schönen Künste
zu Leipzig.

Hand-

Handwörterbuch
über
die ſchönen Künſte.

Erſten Bandes erſter Theil.

A – D

Kurzgefaſstes Handwörterbuch für die gesammten ſchönen Künſte.

A.

A.

(*Muſik.*)

Siehe den Artikel Tongeſchlecht.

Abacus.

(*Baukunſt.*)

Die viereckige Platte, oder der Deckel auf dem Capitäl einer jeden Säule. Bei Toscaniſchen und Doriſchen Säulen bildet dieſe Platte ein vollkommenes Viereck, bei Joniſchen, Korinthiſchen und Römiſchen aber ſind alle vier Seiten derſelben eingebogen, und haben gewöhnlich abgeſtumpfte Ecken, die man Hörner nennt.

Als man ſich anfänglich der Pfeiler und Säulen bloſs zur Unterſtützung eines Gebäudes bediente, hatten ſie gar keine Capitäle, ſondern wurden nur mit einer viereckigen Platte bedeckt. Als man aber anfing, dieſe Pfeiler und Säulen als der Verzierung und Schönheit fähige Gegenſtände zu betrachten, gab man den verſchiedenen Ordnungen derſelben ihre verſchiedenen ſchönen Capitäle. Siehe Capitäl und Säule. *G.*

Abdruck.

(*Zeichnende Künſte.*)

Jedes Product der Kunſt, das durch Aufdrucken eines weichen Körpers auf einen harten, die in oder auf demſelben befindliche Form entweder im Relief, oder vermittelſt

in die Einschnitte des harten Körpers gebrachter Farbe angenommen hat. Man bedienet sich dieses Wortes daher von Werken der Kupferstecher- Stein- und Holzschneide-Kunst.

Die Kunst, Formen und Bilder durch Abdrücke gravierter Platten zu vervielfältigen, ist nach der Buchdruckerkunst für die Fortschritte des Geschmacks, der Künste und Wissenschaften die nützlichste; denn ein Schriftsteller würde uns von unzähligen Gegenständen des Geschmacks, der Künste und Wissenschaften nur sehr dunkle Ideen geben können, wenn er die Schilderungen derselben nicht mit Abdrücken ihrer Form begleiten könnte. Die herrlichsten Werke der bildenden Künste würden nur für sehr wenige Menschen vorhanden sein, wenn nicht Abdrücke den Genufs derselben vervielfältigten.

Die Güte der Abdrücke hängt von der fleifsigen und geschickten Behandlung des Druckers ab; sie können daher von einer und derselben Platte von verschiedenem Werthe sein. Aber auch aufserdem werden die spätern immer den frühern nachstehen. Denn sowohl durch das Aufreiben der Farbe, als auch durch die Presse verlieren sich die feinern Arbeiten, und die Harmonie, die Haltung des darauf gravierten Gemähldes vermindert sich.

Die Zahl der guten von einer Platte abzuziehenden Abdrücke läfst sich nicht bestimmen, weil diese von der Behandlung des Druckers, von der Güte des Kupfers, von der Art der Gravur, von der Natur des gravierten Gegenstandes, und der gröfsern oder geringern Feinheit des Originals abhängt. Eine gestochene Platte giebt im Allgemeinen mehr gute Abdrücke als eine radierte, und diese wiederum mehr, als eine in getuschter Manier. Was aber der Künstler an der Zahl der Abdrücke verliert, gewinnt er an der Zeit, die er auf diese verschiedenen Platten zu wenden hat.

Abdrücke von geschnittenen Steinen werden insgemein von feinem Siegellack oder Schwefel gemacht. Eben diese Abdrücke in Glas werden Pasten genennt. *G.*

Abenteuerlich.

(*Dichtkunst und bildende Künste.*)

Man bedient sich in Beurtheilung von Werken der schönen Kunst des Beiworts Abenteuerlich sowohl in Beziehung auf Stoff, als in Beziehung auf Anordnung und Bezeichnung.

Abenteuerliche Stoffe sind Personen, Handlungen, Begebenheiten, welche unmöglich in der wirklichen Welt, nur

nur in der Phantafie des Menfchen, welcher das Wunderbare bis zum Widerfinnigen begünftigt, ihren Urfprung und ihren Sitz haben. Wenn auch ein Werk über einen abenteuerlichen Stoff den Gefetzen der wirklichen Möglichkeit widerfpricht, fo mufs doch in demfelben die Einbildungskraft des Urhebers eine gewiffe Einheit und Confequenz beobachten; die Wunderwelt, in welche er uns führt, mufs fich im Allgemeinen in Rückficht des ihr eignen Charakters des Wunderbaren gleich bleiben.

Abenteuerliche Stoffe müffen im Ganzen allezeit das Gefühl des Komifchen erregen; allein die Ausführung derfelben kann beinahe alle mannigfaltige Leidenfchaften und Gefühle abwechfeln laffen.

In Rückficht der Anordnung und Bezeichnung drückt das Beiwort Abenteuerlich einen Fehler aus: eine abenteuerliche Compofition heifst in der bildenden Kunft eine fo gefetz- und zwecklofe Compofition ohne Einheit, Harmonie und Proportion, dafs man darüber zu demfelben komifchen Gefühle geftimmet wird, welches abenteuerliche Stoffe erregen. So kann ein hiftorifches Stück, ohne alles Wunderbare, abenteuerlich angeordnet fein. In Rückficht dichterifcher Bezeichnung drückt man durch das Beiwort des Abenteuerlichen gewiffe unnatürliche Ueberfpannungen, Disharmonieen und Widerfprüche im figürlichen und befonders im vergleichenden Style aus. Shakespear ift uns oft in feinen Bildern und Gleichniffen wahrhaft abenteuerlich. *H.*

Abgufs.

(*Bildende Künfte.*)

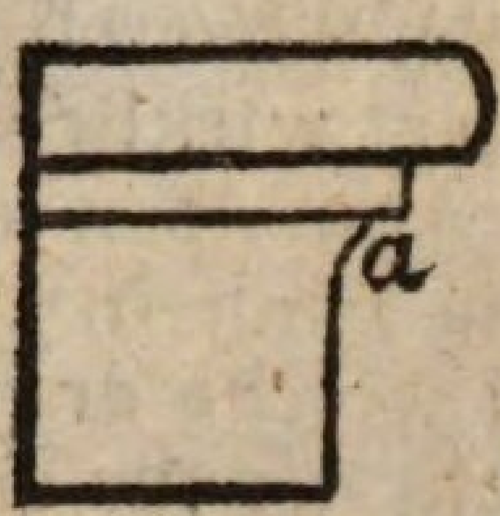
Vervielfältigung eines Kunftwerkes in Relief oder Boffe, durch Aufgiefsung einer flüfsigen und hernach fich verhärtenden Materie. Man macht diefe Abgüfse in Gips, Blei, Schwefel und Wachs.

Das Original wird mit einer der angeführten Materien übergoffen, wodurch man das erhält, was man die Forme nennt. Abgüfse aus diefer Forme ftellen das Original vollkommen dar.

Vermittelft diefer Abgüfse kann der Künftler auf feiner Arbeitsftube die befsten Werke von Griechenland und Rom ftudieren, und fich alle die Vortheile verfchaffen, die man ohne diefelben nur in Italien geniefsen könnte. Nur die Lippertfche Daktyliothek darf erwähnt werden, um von der Vortreflichkeit diefer Erfindung überzeugt zu fein. *G.*

Ablauf.

(*Baukunſt.*)



Ein Cirkelſtück (a), welches zwei gerade Glieder, deren oberes über das untere hervor ragt, mit einander verbindet. Stehet daſſelbe Stück umgekehrt, ſo heiſst dieſelbe Cirkelbiegung der Anlauf.

Durch dieſen Ablauf oder Anlauf bewerkſtelliget man die Vereinigung zweier Glieder, und macht aus ihnen ein Ganzes. Man darf ſie daher nur bei ſolchen Gliedern oder Theilen eines Gebälkes anbringen, die in genauer Verbindung mit einander ſtehen, und es iſt falſch, wenn man den Unterbalken gegen den Fries anlaufen, und den Kranz gegen den Fries ablaufen läſst. *G.*

Abzug.

(*Muſik.*)

Bezieht ſich auf den Vortrag der Vorſchläge vor Hauptnoten, da jene nämlich ſtärker als dieſe angeſchlagen werden, hingegen die Hauptnote oder der Hauptton nur ſchwach oder gleichſam unvermerkt abgezogen wird. Bei der getheilten Meinung über die Anwendung dieſes Abzugs auf jeden Fall, iſt die von Bach und Marburg die überwiegendeſte, da ſie der Natur und dem eigentlichen Zwecke der Vorſchläge am meiſten entſpricht. (S. Vorſchlag.) *B.*

Academie.

(*Zeichnende Künſte.*)

Eine Academie iſt in der Sprache der Künſtler die Zeichnung oder Mahlerei nach einer lebendigen, gemahlten oder modelierten Figur, in der Abſicht gemacht, die Formen des menſchlichen Körpers zu ſtudieren, ſich in der Nachbildung deſſelben zu üben, oder ſich auf ein noch auszuführendes Werk dadurch vorzubereiten. Man zeichnet, mahlt und modeliert Academieen.

Die Lehrer der Kunſt ſetzen einen nackten Menſchen in eine Stellung, in welcher ſich die Glieder ſeines Körpers gut, frei und ungezwungen entwickeln können, bringen das Tages- oder Lampenlicht ſo an, daſs es ihn am vortheilhafteſten beleuchtet, und die Schüler ſitzen in einem Kreiſe um ihn herum, und zeichnen die Formen, Lichter und Schatten dieſes lebendigen Modelles nach.

Die

Die Lehrer haben dabei zu beobachten, dafs fie dem Modelle eine Stellung geben, die nicht allzu fehr dem Gleichgewicht entgegen ift, und die Schüler, dafs fie fich bei der Nachbildung deffelben der föderndften Manier bedienen, welche die Kunft ihnen darbiethet, und alle Mittel ergreifen, welche fie am gefchwindeften zu ihrem Zwecke führen. Graues oder blaues Papier wird folglich für diejenigen, die einft mahlen wollen, zum Gebrauche am befsten fein, weil fchon der Grund deffelben die erften Tufchen darbiethet, die auf weiffem Papiere erft gefetzet werden müffen. Aus eben diefem Grunde ift die geriefelte oder fchraffierte Manier auf weiffes Papier nicht zu empfehlen. Die Vereinigung des Rothfteins mit fchwarzer Kreide mufs bei Academieen gleichfalls verworfen werden, weil die allzu fchreiende Verfchiedenheit der rothen und fchwarzen Farbe auf weiffen Grund vielen Fleifs und eine durchaus langfame Arbeit erfordert.

Da die Academieen eigentlich für künftige Mahlereien beftimmt find, fo wird man fich am befsten des Wifchers bedienen, welcher die Tufchen gröfser, markichter und beffer vorbereitet macht, als der Stift. Man gewöhnet fich durch den Gebrauch deffelben an den Pinfel, und lernet durch das Weifs, welches man mit ihm in ganzen, grofsen Maffen aufträgt, auf die verfchiedenen, von dem Lichte getroffenen Gegenftände einer Zufammenfetzung die hellen Farben anzubringen, deren Plätze und gröfsere oder mindere Stärke von den Gefetzen des Helldunkels beftimmt werden.

So viel von den Vorbereitungen zur Zeichnung einer Academie, und nun noch einige Worte über das Verfahren des Künftlers bei derfelben.

Er zeichne feine Formen correct, vermeide alles Trockene und Magere, führe leicht aber ohne Nachläffigkeit aus, fetze eine fcharfe Tufche, entferne fich von jeder gezierten Manier, zeichne fleifsig und pünctlich, ohne Peinlichkeit und Froft. Fehlet er in einem diefer Stücke, fo werden feine Fehler noch weit auffallender werden, wenn er die Zeichnung mit dem Pinfel ausführt. War er in der Zeichnung nachläffig und unbeftimmt, fo wird er nothwendiger Weife in der Mahlerei noch unbeftimmter fein. War er fchwerfällig, affectiert, maniriert, fo wird es feine Art zu mahlen noch mehr fein. Zeichnete er nicht fleiffig und fauber, fo wird er feine Tinten befchmuzen, und dem Colorit Glanz und Frifchheit benehmen. Grenzt im Gegentheil fein Fleifs und feine Sauberkeit an Froftigkeit, fo wird er eine geleckte Manier erhalten, welche zwar dem Auge fchmeichelt, aber das Herz nicht rührt.

Je mehr der Zeichner bei einer Academie darauf bedacht sein wird, seinem Modell in seiner Seele eine Gemüthsbewegung unterzulegen, die mit der Stellung desselben übereinstimmt, je gewisser wird er sich die Fertigkeit erwerben, nie eine Figur vorzustellen, ohne mit der Idee beschäftiget zu sein, dafs sie belebt sei. Jede Stellung stehet mit einer Gemüthsbewegung oder einer Nüance derselben in Verhältnifs, und kein Mensch, der durch den Umgang mit der so genannten feinen Welt nicht allzu sehr verdorben oder maniriert worden ist, nimmt je eine Stellung an, die nicht irgend einen Eindruck darstellte, oder ein Zeichen seines geistigen Zustandes wäre. Denket der Zeichner daran nicht, zeichnet er das Modell aus derselben Absicht, aus welcher es gestellet wurde, nämlich, blofs um die Glieder desselben zu entwickeln, zu gruppieren, ihnen einen mahlerischen Anblick zu geben, so läuft er Gefahr, seine Kunst in ein Handwerk zu verwandeln; denn es kann beinahe nicht fehlen, dafs er ein seel- und geistloses Bild zeichnet, die Fehler seines Modells copiert, und die unvermeidliche Erschlaffung, den Charakter der langen Weile und der Gleichgültigkeit desselben ausdrückt.

Um sich vor diesem grofsen Fehler zu sichern, setze man das Modell oft in die Stellung einer von den Antiken, und vergleiche sodann seine Arbeit mit dem, was man seit so vielen Jahrhunderten einstimmig als Meisterstücke pries. Durch diese Vergleichung wird der Künstler bei seiner Arbeit in beständiger Aufmerksamkeit erhalten werden, wird seine Fehler, und die ihnen entgegen gesetzten Schönheiten kennen lernen, und seinen Blick schärfen. Er wird bei jedem Striche, bei jedem Zuge daran erinnert werden, dafs die Kunst sehr wenig that, dafs sie nicht einmahl diesen Namen verdient, wenn sie nichts als den Körper und seine Formen nachbildete, wenn sie diesem Körper nicht auch eine fühlende Seele gab. *G.*

Academie.

(*Musik.*)

Academie de musiqne. So nannte man ehemals in Frankreich, und so nennt man noch jetzt in Italien eine Gesellschaft Tonkünstler oder Musikfreunde, welcher die Franzosen nachher den Namen Concert beilegten. (Siehe Concert und Musikalische Academieen.) *B.*

Academieen.

(*Zeichnende Künste.*)

Oeffentliche Schulen der Zeichenkunst, die man gewöhnlich Mahleracademieen nennt, ohnerachtet das eigent-

eigentliche Mahlen nicht der Gegenſtand des darin gegebenen Unterrichtes iſt. Die Lehrer derſelben, die den Titel der Profeſſoren führen, unterrichten den künftigen Mahler, Bildner und Kupferſtecher in den weſentlichſten Theilen der Kunſt; vornehmlich aber in der Zeichnung der menſchlichen Figur, welche der wichtigſte Gegenſtand aller dieſer verſchiedenen Künſtler iſt.

Ohne Kenntniſs der Knochen und Muskeln, der Bewegungen, Spannungen, Anſchwellungen derſelben, kann die menſchliche Figur nicht richtig gezeichnet, kein Ausdruck, keine Rührung der Seele dargeſtellet werden; ein Lehrer der Anatomie iſt daher für dieſe Anſtalten unentbehrlich. Aber nicht alle Theile eines und deſſelben Körpers werden in gerader Anſicht geſehen, nicht alle Figuren und Gegenſtände eines Gemähldes ſtehen in Einer Entfernung; die lineariſche und Luft-Perſpektive, vermöge welcher wir in Anſehung der Richtungen der einzelnen Theile eines Körpers und der verſchiedenen Fernen mehrerer Gegenſtände getäuſchet werden, bedarf daher wiederum eines beſondern Lehrers. Hiſtoriſche Stoffe erfordern oft nothwendig Tempel und Palläſte, Landſchaften müſſen oft mit Gebäuden verſchiedener Art verzieret werden, eine Mahleracademie muſs alſo auch einen Lehrer der Baukunſt haben.

Auſſer dieſen Haupttheilen der Zeichenkunſt, Mahlerei und Bildnerei, die auf Academieen gewöhnlich ihre beſondern Lehrer haben, giebt es noch mehrere Theile, die der Kunſt zwar eben ſo weſentlich ſind, aber theils mehr von dem Geiſte des Künſtlers, theils mehr von wiſſenſchaftlichen Kenntniſſen deſſelben abhängen, und daher entweder gar nicht gelehret, oder aus Schriften und Kupferſtichen erlernet werden können. Unter dieſe Theile der Kunſt gehören Anordnung, Gruppierung, Ausdruck der Leidenſchaften, das Uebliche der verſchiedenen Völker und Zeiten u. ſ. f. Dieſe Theile haben daher gewöhnlich keine beſondern Lehrer, würden aber unſtreitig beſſer und geſchwinder ausgeübt werden können, wenn ſich der academiſche Unterricht auch über ſie erſtreckte.

Auſſer dieſen Lehrern der verſchiedenen Theile der Kunſt, muſs eine Academie mit einem Vorrathe von Zeichenbüchern, Kupferſtichen von und nach den beſsten Meiſtern, Abgüſſen uud Abdrücken von Antiken verſehen ſein, und es wäre ſehr zu wünſchen, daſs jede auch eine Gemähldeſammlung haben könnte.

Da wir nun von den nothwendigſten Erforderniſſen einer Mahleracademie geſprochen haben, wollen wir noch

das Verzeichnifs der bekannteften derfelben hinzufügen, mit welchem der Herr von Blankenburg die Sulzerifche Theorie vermehrt hat.

Die Venezianifchen Mahler errichteten fchon im Jahre 1345 eine Academie, ohne dafs fie jedoch, wie die im Jahre 1350 zu Florenz geftiftete Gefellfchaft des heiligen Lucas, diefen Namen führte. Sie ftand gleichfalls unter dem Schutze des heiligen Lucas. Zu Florenz wurde 1758 noch eine befondere Academie der Baukunft errichtet.

In Italien befinden fich noch dergleichen Academieen, zu Rom, 1593 geftiftet. Sie ging 1599 ein, und wurde zulezt 1715 wieder erneuert; zu Mayland; das Stiftungsjahr derfelben ift unbekannt, gewöhnlich wird Leonardo da Vinci, der im Jahre 1540 ftarb, für ihren Urheber ausgegeben, wahrfcheinlich aber ift fie noch früher errichtet worden. Zu Bologna, 1712 geftiftet; zu Parma, 1716 geftiftet und 1760 erneuert; zu Padua, 1710 geftiftet; die fogenannte Therefianifche Academie zu Mantua, 1769 geftiftet; zu Turin, 1777 geftiftet. Auch ift noch zu Rom die im Jahre 1666 dafelbft geftiftete Franzöfifche Mahleracademie, und unftreitig giebt es in diefem an Academieen überhaupt fo reichem Lande deren noch mehrere.

In Spanien wurde 1752 zu Madrid eine Mahleracademie geftiftet.

In Frankreich ftiftete Ludewig der XIV. die Parifer Mahleracademie im Jahre 1648 und die Academie der Baukunft 1671. Auffer diefer aber wurde von den Künftlern felbft bereits im Jahre 1391 eine Academie errichtet, fo wie eine dergleichen blofs für die Manufactur der bekannten Gobelins dafelbft befindlich ift. Zu Bordeaux wurde im Jahre 1781 eine geftiftet.

In England kam die königliche Mahleracademie erft 1768 zu Stande, die 1754 zu Edinburg in Schottland geftiftete, fcheint eingegangen zu fein.

In den Niederlanden find deren ehedeffen zu Gent, Brügge und Antwerpen gewefen, auch giebt es nach Herrn von Blankenburg zu Amfterdam noch eine Zeichenfchule; und zu Brüffel wurde ums Jahr 1770 wieder eine Mahleracademie errichtet.

Die Dänifche wurde zu Copenhagen fchon 1738 gegründet; erhielt aber erft 1754 ihre völlige Einrichtung.

In Rufsland wurde 1757 zu Petersburg eine geftiftet, und 1764 erneuert.

In Deutfchland ift die zu Nürnberg befindliche die ältefte; fie nahm 1662 den Anfang. Zu Berlin wurde

die Academie der Künste bereits 1694 gegründet, aber erst 1699 völlig eingerichtet, und 1786 wieder hergestellt. Die zu Dresden wurde 1697 gestiftet, und 1764 mit Vermehrung der beiden Academieen zu Leipzig und Meissen erneuert. Die zu Augsburg entstand bereits 1712 und wurde 1779 erneuert. Die zu Wien gründete Joseph der Erste, und Karl der Sechste gab ihr 1726 die Vollendung. Im Jahre 1757 wurde eine zu Manheim gestiftet, und nachher nach Düsseldorf verlegt. Die zu Mainz wurde 1757, die zu Stuttgart 1761 errichtet, und 1776 mit der Karlsschule vereint. Zu München wurde 1770 eine gestiftet, und die zu Cassel befindliche 1775 gegründet. Zeichenschulen sind zu Weimar, Frankfurt am Main, Lüttich, Hanau, u. a. O. m. *G.*

Accent.

(*Musik.*)

Ist in der allgemeinsten Bedeutung jede Modification der Stimme, oder jede Hebung und Senkung derselben, bei den Sylben oder Wörtern, aus welchen die Rede besteht. Gewöhnlich unterscheidet man den grammatischen, den logischen und den rednerischen oder pathetischen, und ihre Bedeutung auf Musik angewandt, ist folgende: Der grammatische Accent schränkt sich blofs darauf ein, dafs gewisse Accorde, und beim Gesange die kurzen und langen Sylben auf die ihnen den Regeln nach zukommende Taktzeit gelegt werden. Der logische Accent bezieht sich auf Einschnitte, Cäsuren, überhaupt auf die Richtigkeit des Rhythmus. So wird ein Satz, in welchem der Rhythmus falsch und ungleich ist, ein mittelmäfsig geübtes Ohr nicht allein unbefriedigt lassen, sondern den nemlichen widrigen Eindruck auf selbiges machen, wie ein logischer Satz ohne richtige Prämissen, oder mit einer falschen Schlufsfolge auf die Vernunft. Der rednerische oder pathetische Accent bezieht sich auf den Vortrag, und hat bei weitem nicht solche bestimmte Regeln, wie jene. Die Kenntnifs desselben setzt ausser einer richtigen Beurtheilung des zu behandelnden Gegenstandes, Geschmack und aesthetische Begeisterung, und folglich ein Feld voraus, das noch ausserhalb der Grenzen der Systeme und Regeln liegt. Doch lassen sich gewisse auf Erfahrung gegründete Winke geben, und schon wäre vieles bei der Vergleichung des musikalisch-pathetischen Accents mit der Scansion der Verse festzusetzen. Was hier widrig und schulmäfsig klingt, ist es

dort nicht weniger. Vergreiffung des Accents kann einen edeln Gesang trivial, einen charakteristischen unkenntlich machen. *B.*

Accent.

(*Declamation.*)

Die Auszeichnung einer Sylbe oder eines Worts, vor den übrigen Sylben oder Wörtern, vermittelst eines längern Verweilens der Stimme, wenn die Auszeichnung auf einen Vocal, und vermittelst eines stärkern Drucks, wenn sie auf einen Consonanten fällt. Vermöge dieser Auszeichnung ist der Accent das Band, welches Sylben zu Wörtern, und mehrere Worte zu einem Satze verbindet; in dem ersten Falle heisst er der Wortaccent, oder der grammatische, in dem zweiten der oratorische oder der Redeaccent. Jener wird mit Unrecht in die Theorie der Declamation gezogen, da er ganz zur Pronunciation gehört, wiefern er in den mehrsylbigen Wörtern (in welchen allein er Platz greift) durch das Gesetz unsrer Sprache, die bedeutendere Sylbe vor der unbedeutendern auszuzeichnen, unabänderlich bestimmt ist; während die mehrsylbigen Wörter, erst durch ihre Stellung nebeneinander, einen Redeaccent bekommen, welcher von der Declamation abhängt, und am besten Emphase (S. Emphase) genennt wird, um ihn sogleich von dem Wortaccent zu unterscheiden, und aller Verwirrung der Begriffe vorzubeugen.

Der Redeaccent hingegen, oder die Emphase, — welche, höchst seltne Ekstasen der Leidenschaft ausgenommen, den grammatischen Accent nie verändert, sondern ihn blofs verstärken hilft — ist einer der wichtigsten Puncte des mündlichen Vortrags, da der richtige Gebrauch derselben von dem gröfsten Einflusse auf die Deutlichkeit desselben ist, weil sie in jeder Rede die Hauptideen heraushebt, und die andern in Schatten stellt, und so den Rang, den die Ideen jedesmal in der Seele behaupten, genau bezeichnet. Die Hauptideen einer Rede sind entweder für den Verstand oder für das Herz besonders wichtig; und in dieser Rücksicht kann man, wenn man will, den oratorischen Accent wieder in den logischen und pathetischen abtheilen; jedoch darf man alsdann nicht vergessen, dafs diese beiden Gattungen blofs Unterabtheilungen der Emphasis sind.

Wie verschieden der Sinn einer und derselben Rede, durch die verschiedene Stellung der Emphasis werden könne,

könne, ist eine Sache, die keiner weitläuftigen Ausführung bedarf. Daher muſs man ſich des Sinnes der Rede vollkommen bemeiſtert haben, und über die gröſsere oder kleinere Wichtigkeit der in derſelben enthaltenen Ideen vollkommen einig ſein, ehe man die Emphaſe - welche, wenn es der Sinn verlangt, auf jedem, auch dem ſonſt unbedeutendſten, Redetheile ſtehen kann — richtig zu ſetzen im Stande iſt. Dieſes iſt aber auch alles, was dazu erfordert wird; und — die einzige Bemerkung ausgenommen: daſs die verſchiedenen Emphaſen, welche in einer Periode vorkommen, in Rückſicht auf ihre gröſsere oder kleinere Wichtigkeit, auch in ein gewiſſes Verhältniſs unter ſich geſetzt werden müſſen — würde es überflüſſig ſein, etwas weiter hinzuzuſetzen, wenn nicht Selbſtſucht, Affectation und Gewohnheit bei dem Gebrauch der Emphaſe vorzüglich zwei Fehler veranlaſst hätten, gegen welche man um ſo mehr auf ſeiner Huth zu ſein hat, je häuffiger ſie angetroffen werden.

Man pflegt nehmlich häuffig in einem Gliede mit einer einzigen Hauptidee mehrere Emphaſen herrſchen zu laſſen; ein Verfahren, welches, im Allgemeinen, ganz dem Genius unſrer Sprache entgegen iſt, vermöge deſſen in einem jedem Gliede nur die Hauptidee (welche gewöhnlich, obwohl nicht immer, nur eine einzige iſt) ausgehoben wird, und nur dann richtig und natürlich iſt; wenn die beſondre Beſchaffenheit einer Rede erfordert, dem Zuhörer jedes Wort, ſo zu ſagen, zuzuzählen. Eben ſo häuffig giebt man, mit dem einfachen Nachdrucke der Emphaſe nicht zufrieden, dem Nachdrucke derſelben noch einen neuen Nachdruck, indem man die Emphaſe mit einem zu ſtarken, gegen den Ton des Ganzen zu ſtark abſtechenden Tone bezeichnet, welches beſonders ſelbſtſüchtigen Menſchen eigen, und für ein zartes Ohr höchſt beleidigend iſt. Ja beide Fehler werden nicht ſelten zuſammen gefunden.

Ueber die Rolle, welche die Emphaſe in der Declamation der Verſe ſpielt, ſehe man den Artikel: Verſe nach. *L.*

Acciacatura.

(*Muſik.*)

Siehe den Artikel Zuſammenſchlag.

Accolade.

(*Muſik.*)

Iſt der ſenkrechte Strich oder die Klammer an dem Vorderrande einer Clavierſtimme, oder Partitur u. ſ. w. durch

durch welchen man die Syſteme aller Stimmen verbindet. Da alle dieſe Stimmen zugleich gehört werden ſollen, ſo zählt man die Zeilen einer Partitur nicht nach den einzelnen Notenſyſteme, ſondern nach den Accoladen und alles was unter einer Accolade begriffen, oder in den Bezirk derſelben eingeſchloſſen iſt, macht nur eine Zeile aus. *B.*

Accord.

(*Mahlerei.*)

Der Accord iſt die allgemeine Wirkung eines Gemähldes, welche hauptſächlich aus der Anordnung und der vom Künſtler getroffenen Wahl der Farben, aus der Verſchieſsung derſelben, und aus der Harmonie des Helldunkels mit der ganzen Farbengebung entſpringt.

Hat der Mahler die Gegenſtände ſeines Werkes geordnet, die Flächen derſelben beſtimmt, und Lichter und Schatten gehörig vertheilt, ſo ordnet er in ſeiner Phantaſie die Farben, ehe er das Gemählde ſelbſt noch anfängt. Beſtimmte er die ganzen Farben, ihre Nüancen, Tinten und Töne vorher nicht ſorgfältig, ſo läuft er beſtändig Gefahr, durch ſchreiende, feindſchaftliche Farben dem Auge zu miſsfallen, durch falſche Töne die Luftperſpektive zu ſtöhren, und die Wirkung der Harmonie zu vernichten. Unmittelbare Beobachtung der Natur, Rückerinnerung an die Wirkungen der natürlichen Beleuchtung werden ihm in Anſehung des Accordes ſeines Gemähldes die beſsten Belehrungen geben. Aber ſo ſcharf auch ſein Blick für die feinen Nüancen der Farben und Töne iſt, ſo treu ihm auch ſein Gedächtniſs alle die verſchiedenen Wirkungen der Natur wieder vormahlt, ſo ſchwer wird es ihm dennoch werden, einen vollkommenen Accord hervor zu bringen, weil er die Gegenſtände ſeines Werkes faſt nie in derſelben Lage, in demſelben Lichte, in derſelben Entfernung in der Natur ſahe, in welcher er ſie in ſeiner Nachbildung darſtellt. Und hätte er ſie einzeln auch alle gerade ſo geſehen, wie er ſie mahlen will, ſo ſahe er doch nie das Ganze derſelben; ſahe ſie alſo unter verſchiedenen Modificationen des Lichtes und der Luft. Er wird daher allen Foderungen des Betrachters Genüge leiſten, wenn er nur einen wahrſcheinlichen Accord hervor bringt, da er aus den eben erwähnten Urſachen faſt unmöglich einen wahren geben kann. Es iſt daher auch eben ſo ſchwer, den Accord vollkommen richtig und gerecht zu beurtheilen, als ihn zu ſchaffen, wenn die Zuſammenſetzung des Gemähldes nicht auſſerordentlich einfach iſt.

Bei

Bei allegorischen Luftscenen ist die Beurtheilung des Accordes, die sich auf Rückerinnerungen ehemahliger Wirkungen der Beleuchtung gründet, ganz unmöglich, weil es bei Scenen der Art für den Richter des Stücks keinen Maafsstab der Wahrheit giebt, und der Künstler hierbei nichts thun kann, als sich nach den bekannten Wirkungen des Lichtes richten, und der Wahrheit der Natur sich nähern. Er hat also alles mögliche gethan, wenn der Stellung seiner Gegenstände, dem Lichtheerde, den Zwischenräumen, den Flächen zu Folge der Accord so wahrscheinlich richtig ist, dafs man eingestehen mufs, er könnte in der Natur so sein, wenn er es auch nicht ist.

Dafs genaue Nachbildung der Farben der Natur und ihrer Nüancen zur Hervorbringung des Accordes nicht unumgänglich nothwendig ist, siehet man aus den Werken mehrerer Mahler, z. B. Jordan, Rembrandt, Tintoret, Guido, Correggio u. a. m. welche sehr oft eine chimärische Farbengebung haben, und doch durch den Accord das Auge täuschen und reitzen.

Bisweilen opferten grofse Meister die Harmonie des Gemähldes der Nothwendigkeit, die Aufmerksamkeit des Betrachters auf irgend einen Platz des Gemähldes zu ziehen, auf welchen sie ziemlich unglücklich eine Hauptperson gestellet hatten, indem sie dieser nicht gut gestellten Figur, den Gesetzen des Accordes zuwider, eine lebhafte Farbe gaben; aber dieses Verfahren ist nicht nachzuahmen, weil man dadurch nichts thut, als einen Fehler in der Zusammensetzung durch einen Fehler in dem Colorit verbessern.

Uebrigens wird das Wort Accord, auffer der Bedeutung, die es mit Bezug auf die Farbengebung und Beleuchtung hat, noch auf andere und namentlich höhere Theile der Kunst angewendet. So sagt man Accord der Composition, Accord des Ausdrucks, Accord des Totaleindrucks, wovon unter diesen besondern Artikeln gehandelt werden soll. *G.*

Accord.

(*Musik.*)

Ist die Verbindung mehrerer Töne, welche zu gleicher Zeit gehört werden, und zusammen ein harmonisches Ganze ausmachen. In consonierenden Accorden ist die Zahl der Töne, die ihn ausmachen, drei, nemlich der Grundton, dessen Terz und Quinte. In Fällen aber, wo eine wesentliche Dissonanz hinzukommt, wird die Zahl der nothwendigen Intervalle vier. Verdoppellung, Hinweglas-

weglaſſung unweſentlicher Intervallen, und dergleichen, iſt die Sache des Componiſten, die er aus einer Ueberſicht des Ganzen zu folgern, und welche ebenfalls der Accompagniſt am Flügel, nur nach einem andern Maaſsſtabe zu beobachten hat. Mit allem Rechte nennt man denjenigen Accord den vollkommenſten, deſſen Grundton von einer groſsen und einer kleinen Terz begleitet wird, und folglich in dem nämlichen Verhältniſse ſteht, wie *C. e. g.* weil erſtens vermöge ſeiner Temperatur das Ohr am vollkommenſten befriedigt wird, und er ſich bei dem einzelnen Anſchlage jedes ſchallenden Körpers hören läſst. (S. Dreyklang.) Ein Problem, auf welches die Anlage verſchiedner Regiſter an Orgeln gegründet, und von dem man ſich auf mancherlei Art freilich immer nur a poſteriori überzeugen kann. Der franzöſiſche Tonſetzer Rameau hat in ſeinem Traité de l'harmonie eine Methode zu entdekken geſucht, nach welcher ſich alle brauchbare Accorde entwickeln lieſſen, von welcher Rouſſeau in ſeinem Dictionaire de muſique eine ziemlich deutliche Vorſtellung gegeben hat. *B.*

Act.

(*Zeichnende Künſte.*)

Ein Act iſt in der Sprache der Künſtler das zum Nachzeichnen aufgeſtellte lebendige Modell, und die nach demſelben verfertigte Zeichnung, alſo in dem leztern Sinne eben das, was eine Academie iſt. Man ſehe dieſen Artikel. *G.*

Action.

(*Schauſpielkunſt.*)

Unter Action verſteht man in der Schauſpielkunſt die ſichtbaren Bewegungen des Körpers, vorzüglich der Hände. Man verlangt mit Recht von jedem Schauſpieler, daſs er Action habe; nur daſs man mit dieſer Forderung nicht immer die richtigſten Begriffe zu verbinden pflegt. Action haben, heiſst bei vielen überhaupt nur: Bewegungen mit dem Körper, vorzüglich mit den Händen hervorbringen; und häuffig genug miſst man das Verdienſt des Schauſpielers nach der Menge dieſer Bewegungen. „Bald „mit der rechten, bald mit der linken Hand, ſagt Leſſing, „die Hälfte einer krieplichten Achte, abwärts vom Kör„per, beſchreiben, oder mit beiden Händen zugleich die „Luft von ſich wegrudern, heiſst bei einem groſsen Theile „der Schauſpieler, vorzüglich der Frauenzimmer, Action „haben;

„haben; und wer es mit einer gewiſſen Tanzmeiſtergrazie „zu thun geübt iſt, o! der glaubt uns bezaubern zu kön- „nen." Allein es kömmt bei der Action nicht auf Bewegungen überhaupt, ſondern auf die Beſchaffenheit dieſer Bewegungen, auf die jedesmalige Schicklichkeit oder vielmehr Nothwendigkeit derſelben, in Beziehung auf die Rede an, die ſie begleiten ſollen. Der Schauſpieler darf keine Hand rühren, wenn er nichts damit bedeuten oder verſtärken kann. Daher kann oft die Enthaltung von allen Bewegungen die wahrſte, mithin die beſte Action ſein. *L.*

Adagio.

(Muſik.)

Als Beiwort bedeutet es unter den fünf Hauptgraden der muſikaliſchen Bewegung den zweiten vom langſamen zum geſchwinden. (S. Bewegung.) Als Hauptwort braucht man es auch von muſikaliſchen Stücken, deren Bewegung dadurch beſtimmt wird. Man ſagt daher: Ein Adagio von Haydn u. ſ. w. Er iſt ſtark im Adagio, trägt ſein Adagio gut vor, ſagt man von demjenigen, welcher langſame Sätze, es ſei auf einem Inſtrumente, oder durch den Geſang, in der Ausübung gehörig bearbeitet. Daſs hierzu ſehr viel erforderlich ſein müſſe, wird niemand daher in Zweifel ziehn, weil die Anzahl der Eingeweihten für dieſes Fach ſo gar gering, und derer, die an ſelbigem ſcheitern, ſo gar groſs iſt. Durch einfache Noten ſeinem Componiſten und dem Zwecke der Sache eine Genüge leiſten, wäre vielleicht im Allgemeinen ein Fingerzeig für den ausübenden Tonkünſtler in Rückſicht auf das Adagio. Sollen einfache Noten aber wirken, ſo erfordert ihre Bildung langes und anhaltendes Studium, und ihre vorzüglichſten Eigenſchaften ſind Feſtigkeit, Haltung, (portamento di voce) Biegſamkeit, Gleichheit u. ſ. w. Nach dem Geſange könnte man dem Verdienſte der blaſenden Inſtrumente unbeſchadet, der Violine, und einigen in der Behandlung ihr ähnlichen Inſtrumenten, die erſten Anſprüche auf den vollkommenſten Grad des Vortrags im Adagio einräumen. Die Paralell zu den Beweiſen hierzu würde nicht ſchwer zu ziehn ſein, hier aber am unrechten Orte ſtehn, oder zu Weitläuftigkeit verleiten. Feines und richtiges Gefühl, Einſicht in die Harmonie zu Vermeidung uneigentlicher Manieren, die hier wegen des langſamen Ganges beſonders auffallend ſind, müſſen durchaus beim Adagio in Anſchlag gebracht werden, und ſind das, was einzig und allein das Ganze des Werks krönen kann. *B.*

Adonifch.

(*Dichtkunft.*)

Die Adonifchen Verfe beftehen aus einem Dactylus und einem Spondäus, oder anftatt deffen aus einem Trochäus. Sie find vermöge ihres lebhaften Ganges zu muntern, fcherzhaften Liedern beftimmt, aber ihrer Kürze wegen, ohne mit andern Versarten verbunden zu fein, wenig üblich.

— ᴗ ᴗ — ᴗ
Heitre Gefilde
Lächeln uns wieder.

In Sapphifchen Verfen machen fie allezeit die letzte Zeile aus, wo fie ein feines Ohr für keine andere Versart miffen möchte. Siehe den Artikel Sappho. *G.*

Aeneide.

Die Aeneide ift ein epifches Gedicht von Virgil, deffen Hauptzweck die Schilderung der Mühfeligkeiten und Gefährlichkeiten, welche Aeneas auf feinem Zuge nach Italien litt, und der Unternehmungen ift, welche auf feine Niederlaffung dafelbft abzielen. Virgil arbeitete nach einem weit weniger einfachen Plane, als der Plan der Iliade ift, zieht die Zerftöhrung der Stadt Troja, die erfte Veranlaffung zu dem Zuge feines Helden, die Abenteuer auf feinen weitläuftigen Reifen, und die nach feiner Niederlaffung erfolgten Kriege mit hinein. Aber nichts defto weniger ift der Plan überaus fein angelegt. Die Begebenheiten ftehen in der fchönften Verbindung mit einander, und folgen alle aus einer Quelle, die der Dichter nie aus feinem Gefichte verliert.

Die Charaktere feiner Helden find von den Homerifchen fehr verfchieden, und eben defshalb weit menfchlicher. Sie gewinnen mehr unfer Zutrauen und unfere Neigung, weil fie Menfchen von demfelben Stoffe, aus welchem wir gemacht find, da uns die Homerifchen fowohl durch ihre Gröfse, als durch ihre Rohheit oft erfchrecken. Auch diefes ift ein Grund, warum die Aeneide von dem Liebhaber immer mehr gefchätzet und fleifsiger gelefen werden wird, als die Iliade. Die Aeufferungen, Entwickelungen und Nüancen der Leidenfchaften der Helden Virgils, find uns defswegen um fo natürlicher, je mehr wir fühlen, dafs fie fich in uns eben fo äuffern, entwickeln und nüancieren würden, da wir bei den Homerifchen Helden oft nur ftaunen und bewundern können. Aber alle diefe menfchlichern Aeufferungen der Leidenfchaften, die wir im Virgil gefchildert finden, ohnerachtet feine Perfo-

nen

nen Abkömmlinge des Heldengeschlechtes sind, haben die Zeiten zum Grunde, in welchen der Dichter lebte, Zeiten, in welchen die alte Römische Tugend schon erstorben war, und aus denen er sogar oft Sitten und Gebräuche entlehnt.

Aus der Weitläufigkeit des Planes der Aeneide sollte man schliessen können, Virgil hätte sich selbst nicht Genie genug zugetraut, in einen einfachen Plan Mannigfaltigkeit und Abwechselung genug zu bringen, aber aus der Art und Weise, wie er dem Faden seines Gedichtes folgt, wie er einzelne Theile seines schönen, grossen Ganzen ausführt, siehet man sehr oft, dass es ihm an Genie gar nicht fehlte, und dass bloss Schüchternheit, die auch durch mehrere einzelne Gemählde ganz sichtbar hindurch blickt, die Ursache dieser Anlage war.

Die Mahlerei seiner Worte ist äusserst bestimmt und treffend, sein Ausdruck im Allgemeinen sehr glücklich, und die Musik seiner Sprache unübertrefflich. Sein Tod der Dido wird ewig ein Meisterstück der redenden Mahlerei, und die ganze Anlage der Geschichte dieser unglücklichen Prinzessin das Muster ähnlicher Anlagen bleiben.

Uebrigens verdient Sulzers sehr richtige Bemerkung Aufmerksamkeit, dass der Dichter auch durch den Plan seines Werkes, in welchem Alles auf die Hoheit des Römischen Reiches, und auf den besondern Glanz des Hauses der Julier abzielt, dazu habe beitragen wollen, dem Römischen Volke die Herrschaft der Cäsarn nicht nur erträglich, sondern angenehm und verehrungswürdig zu machen. Ein Umstand, der zwar dem Menschen Virgil nicht sonderliche Ehre macht, dessen Ausführung aber dem Dichter Virgil unsere ganze Bewunderung erwirbt. *G.*

Aeolisch.

(*Musik.*)

Siehe den Artikel Tonart.

Aeschylus.

Aeschylus, der Vater des Trauerspiels, wurde im vierten Jahre der 63sten Olympiade, 525 Jahre vor Christi Geburt, in Attica gebohren, als Thespis, der erste Trauerspiel-Dichter, von dem aber nichts bis auf uns gekommen ist, schon sein erstes Trauerspiel Alcestis gegeben hatte. Die sogenannten Trauerspiele, oder richtiger Tragödien des Thespis waren nichts, als Einmischungen eines einzigen Actörs in die feierlichen Hymnen des Chors bei den Festen des Bacchus, welcher Actör durch gesticu-

lierte Erzählung einer edlern Handlung, bisweilen auch durch kurze Dialogen mit den Personen des Chors, diesem Chorgesange Mannigfaltigkeit, Abwechselung und erhöhteres Interesse zu geben suchte. Diese Reden des Actörs mussten natürlicher Weise gegen den hohen dithyrambischen Ton, in welchem alle Hymnen abgefasst waren, gewaltig abstechen; Phrynichus, der Schüler des Thespis, verwandelte daher die Gesänge des Chors in eine Sprache, die dem dramatischen Tone angemessener war. Aber das eigentliche Stück wurde immer noch nur von einem einzigen Actör erzählt.

Aeschylus fühlte, wie sehr eine an und für sich edele und interessante Handlung durch die selten gute, und oft possenhafte Erzählung eines Actörs verlohr, und wie viel sie gewinnen könnte, wenn sie der Zuschauer nicht blofs erzählen hörte, sondern wirklich vor seinen Augen vorgehen sähe. Er gab also diesem Actör anfänglich noch einen Mitgenossen des Stücks, und nachher nach dem Beispiele des Sophokles, der die theatralische Laufbahn auch betreten hatte, noch zwei, auch drei, deren einer den Helden des Stücks machte. Er fühlte ferner, dafs es zur Hervorbringung der Wirkung und des Eindrucks, den diese Vorstellungen auf die Zuschauer machen sollten, nicht gleichgültig sei, ob die Actörs auf einem Karren, oder irgend einer andern Erhöhung stünden, sondern dafs auch die örtliche Täuschung sehr viel dazu beitrage; daher baute Agatharchus nach der Angabe desselben den ersten Schauplatz zu Athen, welchen er mit Maschinerieen und den nöthigen Decorationen versahe. Statt der elend gemahlten Gesichter der Schauspieler des Thespis und Phrynichus, gab er den seinigen Masken, die nach der Verschiedenheit des den Scenen angemessenen Ausdrucks eingerichtet waren. Und da er vermöge seiner Zeiten zu dem Gegenstande seiner Stücke fast nur Personen aus dem Heldenzeitalter wählen konnte, so gab er seinen Theaterhelden, damit sie eine grosse, ansehnliche Figur machen sollten, sehr hohe Schuhe, welche nachher ein ausschliessliches Eigenthum der Tragödie wurden.

Diefs sind die Verbesserungen, die er der Tragödie gab, und wodurch er im eigentlichen Verstande der Schöpfer der Griechischen Bühne ward.

Die Plane seiner Stücke sind von ausserordentlicher Einfalt. Er vernachlässigte oder kannte die Kunst nicht genug, Unwahrscheinlichkeiten zu heben, eine Handlung zu verwickeln und zu entwickeln, die verschiedenen Theile derselben unter einander zu verbinden, sie durch unvorhergesehene Begegnisse zu beschleunigen oder aufzuhalten.

Oft

Oft intereſſiert er bloſs durch die Erzählung der Thatſache und die Lebhaftigkeit des Dialogs, ein ander mahl durch die Stärke des Styls, oder das Schrecken des Anblicks. Die Einheit der Handlung und Zeit ſcheint er für weſentlich, die des Ortes für weniger nothwendig gehalten zu haben.

Der Chor ſingt bei ihm nicht bloſs; er nimmt Theil an allem; iſt die Stütze der Unglücklichen, der Rathgeber der Könige, der Schrecken der Tyrannen, der Vertraute von Allen; oft nimmt er die ganze Handlung hindurch an ihr Theil.

Die Perſonen ſeiner Stücke ſind ſtarke, über die Furcht erhabene Seelen, die ſich ganz dem Vaterlande widmen, und unerſättlich nach Ruhm und Schlachten ſind. Durch die Vorbildung derſelben wollte er die Griechen zu unerſchütterlichen Vertheidigern des Vaterlandes bilden, denn er ſchrieb ſeine Stücke zur Zeit des Perſiſchen Krieges. Von Liebe und ſanftern Empfindungen findet man bei ihm keine Spur: er wollte nur Schrecken und Bewunderung erregen.

Seine Diction iſt neu, kühn, voll ungewöhnlicher Metaphern, und zu ſtark, um ſich der Eleganz, Harmonie und Correctheit zu unterwerfen, iſt im Allgemeinen edel und erhaben, bisweilen übertrieben groſs, und nach dem Urtheile Qvintilians bis zum Schwülſtigen prächtig, unverſtändlich und durch unedele Gleichniſſe und kindiſche Wortſpiele beleidigend. Welches letztere wahrſcheinlich ſeinen Grund darin hat, daſs man noch der poſſenhaften und witzelnden Darſtellungen des Theſpis und Phrynichus gewohnt war. Es iſt alſo nicht ihm zuzuſchreiben.

Sprechen aber ſeine Helden muthig, furchtlos, kühn und ſtark, ſo höret man, daſs der Dichter aus ſeiner Seele ſpricht, denn er hatte in der Schlacht zu Marathon, Salamis und Platea die rühmlichſten Beweiſe von unerſchütterlicher Tapferkeit gegeben.

Er wurde fälſchlich angeklagt, in einem ſeiner Stücke die Eleuſiniſchen Geheimniſſe offenbahret zu haben, und entging deſswegen kaum der Wuth eines fanatiſchen Volkes. Da aber hierbei nichts als ſein Leben in Gefahr war, ſo verzieh er den Athenienſern; als er aber ſchlechtere Stücke krönen ſahe, verlieſs er ſein Vaterland, und begab ſich nach Sicilien, wo ihn der König Hiero ſehr rühmlich aufnahm, und wo er auch ſtarb. In der Grabſchrift, die er ſich ſelbſt ſetzte, denket er ſeines dichteriſchen Ruhmes nicht, ſondern rühmt ſich bloſs deſs, daſs er in der

Marathonischen Schlacht sein Vaterland muthig vertheidiget habe. G.

Aesthetik.

Unerachtet man nicht sagen kann, dass die Philosophen des Alterthums die Empfindungen des Schönen ganz vernachlässigt haben, unerachtet man vielmehr zugestehen muss, dass Plato, Aristoteles, Dionysius von Halikarnass, Longin, Cicero, Qvintilian u. a. die feinsten und fruchtbarsten Bemerkungen über das Schöne der Natur und Kunst aufgestellt haben; so ist dennoch gewiss, dass es eines von den ausgezeichnetesten Verdiensten der neuern Philosophie ist, eine auf festen Grundsätzen beruhende allgemeine Theorie des Schönen versucht zu haben; eine Idee, von welcher man in der That in den Schriftstellern der ältern Weltweisen, höchstens kaum etwas mehr als flüchtige Ahndungen antrifft.

Alexander Baumgarten, ein scharfsinniger Nachfolger des berühmten Wolf, unternahm es zu erst, eine Vernunftwissenschaft des Schönen zu entwerfen, welcher er den Nahmen Aesthetik gab. So wie er, nach Wolf den Grund aller angenehmen Empfindung in die undeutliche Erkenntniss der Vollkommenheit setzte, nahm er sinnlich vollkommene Erkenntniss als das Wesen aller Schönheit an, und behandelte in dem theoretischen Theile seines Werkes, welchen allein er geliefert, alle Arten der sinnlich vollkommenen Erkenntniss, als des Schönen. Den praktischen Theil blieb er schuldig, und würde auch vielleicht bei der Eingeschränktheit seiner Kunstkenntniss mit demselben nichts vorzügliches geliefert haben.

Nach Baumgarten machten sich vorzüglich Meyer, Riedel, Schlegel, Mendelssohn, Sulzer, Eberhard, Garve, Engel, Blankenburg u. A. um die Aesthetik verdient. So wie Kant in allen Theilen der Philosophie Revolutionen bewirkte, bereitete er auch durch seine Kritik der ästhetischen Urtheilskraft der Geschmacksphilosophie eine gänzliche Umbildung vor.

Nach den Begriffen, welche Kant von dem Schönen und dem Geschmacke giebt, (S. die Art. Schön, Geschmack, Urtheilskraft;) können Geschmacksurtheile durch Beweisgründe gar nicht bestimmbar sein, vielmehr hängt der Bestimmungsgrund eines jeden von der Reflexion des Subjects über seinen eignen Zustand, der Lust oder Unlust ab, mit Ausschlagung aller Vorschriften und Regeln. Keine Philosophie kann also nach diesem Weltweisen Prinzipien des Geschmacks in dem Sinne auf-

stellen,

ftellen, dafs darunter Grundfätze gemeint feien, unter die man den Begrif eines Gegenftandes ordnen könne, um fchlufsmäfig herauszubringen, dafs er fchön fei. Allein allerdings follen die Aefthetiker nach ihm über die Erkenntnifsvermögen und ihr Gefchäfte in den Gefchmacksurtheilen Nachforfchung thun, und die wechfelfeitige fubiective Zweckmäfsigkeit, deren Form in einer gegebenen Vorftellung die Schönheit des Gegenftandes derfelben ift, in Beifpielen auseinander fetzen.

Es giebt alfo nach Kant eine Kritik des Gefchmacks, als die Kunft oder Wiffenfchaft des wechfelfeitigen Verhältniffes des Verftandes und der Einbildungskraft zu einander in der gegebenen Vorftellung, mithin die Einhelligkeit oder Mifshelligkeit derfelben unter Regeln zu bringen, und fie in Anfehung ihrer Bedingungen zu beftimmen. Die Kritik des Gefchmacks ift Wiffenfchaft, wenn fie die Möglichkeit einer folchen Beurtheilung von der Natur iener Vermögen als Erkenntnifsvermögen ableitet, das fubiective Prinzip entwickelt, welches unfre Urtheilskraft bei Urtheilen über das Schöne befolgt, und es als ein ihr urfprünglich eignes rechtfertigt. Als Kunft fucht die Kritik des Gefchmacks blofs die pfychologifchen empirifchen Regeln, nach denen der Gefchmack wirklich verfährt, auf die Beurtheilung feiner Gegenftände anzuwenden, und kritifiert die Producte der Kunft, fo wie fie, als Wiffenfchaft, das Vermögen des Gefchmacks felbft kritifiert. Die Kritik des Gefchmacks, als Kunft, fetzt eine ausgebreitete Kenntnifs der Pfychologie, und ein tiefes Studium der Natur der Künfte und ihrer klaffifchen Werke voraus.

Der Artikel: Theorie der fchönen Kunft wird einen neuen Plan enthalten, die Philofophie über den Kunftgefchmack zu behandeln. *H.*

Aefthetifch.

Man nimmt das Wort Aefthetifch in einem weitern und einem engern Sinne; im weitern bezeichnet es im Allgemeinen die Fähigkeit einer Form, das Gefühl zu rühren, und zugleich zu intereffieren; im engern bezeichnet es die Fähigkeit einer Form, durch fich felbft Vergnügen zu erregen, und ift fynonymifch mit Schön. Das aefthetifch Intereffante eines Gegenftandes oder Gedankens, ift unabhängig von der Beziehung auf moralifche Güte, es wird aber unftreitig durch Beimifchung des moralifchen Intereffes erhöht.

Werke des Styls ſind aeſthetiſch, im weitern Sinne, wenn die Darſtellung der Gedanken zugleich die höhern und niedern Erkenntniſskräfte harmoniſch beſchäftigt, im engern Sinne, wenn die Form der verſinnlichten Darſtellung ihrer ſelbſt wegen gefällt. S. die Art. Bildlich, Figur, ſinnliche Rede. *H.*

Aetzen. Aetzkunſt.

Die Kunſt, vermittelſt einer ſo genannten Radiernadel, und des Scheide- oder Aetz-Waſſers eine Zeichnung auf eine Kupfertafel zu bringen, von welcher ſie ſodann vermittelſt der Preſſe zu wiederhohlten Mahlen auf Papier übergetragen werden kann.

Man überzieht eine fein polierte kupferne Platte mit einem gewiſſen Firniſs, oder dem ſogenannten Radiergrunde, den man am beſsten mit Wachsruſs anlaufen läſst, und auf welchen man die Zeichnung durchzeichnet. Nach dieſer Zeichnung wird der Radiergrund bis auf das Kupfer mit einer ſcharfen Radiernadel aufgeriſſen, auch wohl etwas in das Kupfer hineingeritzt. Da nicht alle Gegenſtände der Zeichnung von einer und derſelben Natur ſind, und alſo auch ſchon in Rückſicht der Stärke oder Schwäche der Striche eine verhältniſsmäſsige Verſchiedenheit erfordern, ſo muſs man ſich nothwendig verſchiedener ſtärkerer und ſchwächerer Nadeln bedienen.

Sind die Schraffierungen nach aller Mannigfaltigkeit, welche die Natur der Gegenſtände erfordert, und über die man unter dem Artikel Gravieren das nothwendigſte finden wird, vollendet, ſo ziehet man rings um die Kupfertafel herum einen erhabenen Rand von Wachs, und gieſset das Scheidewaſſer darauf, welches nach Beſchaffenheit der gröſsern oder mindern Stärke deſſelben, der Kälte oder Wärme der Luft, die in dem Zimmer des Künſtlers iſt, mehr oder weniger Zeit braucht, um ſich gehörig tief einzufreſſen. Das Waſſer muſs auf ſchwachen Stellen nothwendiger Weiſe kürzere Zeit freſſen, als auf ſtarken; um dieſes zu bewerkſtelligen, überſtreicht man die erſtern, nachdem das Waſſer eine kurze Zeit auf denſelben operiert hat, mit Spickſirniſs und Ruſs vermiſcht, und gieſset dann auf die ganze Tafel wieder Scheidewaſſer, welches ſeine Wirkung nun nur auf die Stellen ausübt, welche ſtärker werden ſollen.

Da es nicht der Zweck dieſes Wörterbuches iſt, alle mechaniſchen Handgriffe der zeichnenden und bildenden Künſte zu lehren, ſo können wir um deſto mehr zu einer kurzen hiſtoriſchen Notiz von der Aetzkunſt übergehen, da

da wir gesonnen sind, das Aesthetische derselben unter dem gemeinschaftlichen Artikel Gravieren zu betrachten.

Dass die Aetzkunst eine spätere Erfindung ist, als die Kunst mit dem Grabstichel zu gravieren, ist keinem Zweifel unterworfen, allein die Geschichte der Künstler giebt uns keine zuverlässige Nachricht von dem Erfinder derselben. Gewöhnlich giebt man Albrecht Dürer dafür aus; aber jedoch ohne diese Angabe zu verbürgen. Vielmehr scheint daraus zu erhellen, dass diese Kunst schon da war, als er sich ihrer zu bedienen anfing. Ist dieses richtig, so würde für Andreas Mantegna, der 1451 zu Mantua gebohren wurde, die meiste Wahrscheinlichkeit vorhanden sein, denn man sahe, nach dem Urtheile verschiedener Kenner der Kunst, in seinen Werken doch wenigstens einen Anfang der Leichtigkeit in der Ausführung, welche man, da die Gravur zu seiner Zeit eine noch so neue Erfindung war, mit dem Grabstichel zu liefern kaum im Stande gewesen wäre. *G.*

Affect.

(*Schauspielkunst.*)

„Jede lebhaftere Wirksamkeit der Seele, die eben „ihrer Lebhaftigkeit wegen mit einem merklichen Grade „von Vergnügen oder Missvergnügen verbunden ist."

Je wichtiger die Darstellung der Affecten durch den mündlichen Vortrag und die Gebehrden für die Declamation und Mimik ist, desto nothwendiger ist es, durch eine gründliche Erörterung dieses Puncts, den Vorurtheilen und irrigen Meinungen zu begegnen, durch welche sich Künstler und Kenner noch immer hierüber täuschen lassen.

Die Lehre von den Affecten scheint bei dem ersten Anblick so vielumfassend und verwickelt, die Menge der einzelnen, leidenschaftlichen Seelenbewegungen so gross und unübersehbar, dass diejenigen, welche bei dem ersten Gedanken stehen zu bleiben gewohnt sind, sich hier in einer endlosen Gegend zu befinden glauben, welche zu ermessen und zu bezeichnen die Kräfte, wo nicht der menschlichen Natur, doch gewiss die ihrigen, weit übersteige. Schon die erste vorläufige Idee, welche sich die meisten von dem Studium der Affecten machen, trägt also dazu bei, den allgemeinen Irrthum von der Unzulänglichkeit des Verstandes und der Untrüglichkeit des Gefühls, als der einzigen sichern Führerin, in Rücksicht auf diesen Punct bilden zu helfen. Allein bei einem fortgesetzten Nachdenken wird man gar bald gewahr, dass der grossen Mannig-

faltigkeit der lebhaften Gemüthsbewegungen ungeachtet, fich dennoch eine kleine Anzahl einfacher Affecten beftimmen und befchreiben laffe, von denen die meiften vorkommenden Leidenfchaften blofse Mifchungen find, und auf welche die Theorie der gefammten Leidenfchaften, als auf einen fichern Grund gebaut werden kann.

Von diefen einfachen Affecten giebt Herr Engel folgende fehr fafsliche Ueberficht. Die Wirkfamkeit der Seele bei dem Affect befteht entweder im Anfchauen deffen, was ift, oder im Streben nach dem, was man möchte. Die letztere Art der Wirkfamkeit wird Begierde genannt.

Die Affecten, welche im Anfchauen beftehen, find: die Bewunderung und das Lachen, für den Verftand; die Freude, das ruhige Selbftgefallen, die moralifche Sympathie, die Verehrung, die Liebe, alles angenehme — die Verachtung, die Schaam (deren Urfache blofs Herabwürdigung im Urtheil ift, ftatt dafs die folgenden ein wirkliches Uebel zum Gegenftand haben) die Furcht, das Aergernifs oder der Unwille über eine empfangene Beleidigung, der Verdrufs, welcher, fobald man ein moralifches Wefen als Urfache feines unglücklichen Zuftandes erkennt, Hafs wird, ohne jedoch das Gebehrdenfpiel wefentlich zu verändern, (welche drei Affecten im Grunde ftumme, vielleicht auch nur dunkel empfundene Begierden, entweder anzugreifen, oder fich loszureiffen find) die Schwermuth, das Leiden — insgefammt unangenehme Leidenfchaften des Herzens.

Was die zweite Art der Affecten, die eigentlich fogenannte Begierde betrifft, fo ift nach dem Vorigen, der Abfcheu, welchen man jener gewöhnlich entgegenfetzt, fchon in derfelben begriffen; auch er ftrebt aus der jetzigen Lage in eine beffere. Wir haben demnach eine zwiefache Art der Begierde zu unterfcheiden: die eine fucht Vereinigung mit einem Gute; die andere Trennung von einem Uebel. Diefe letztere ift wieder zwiefach: denn wir fuchen entweder uns oder das Uebel zu entfernen. Diefem zu Folge ift es am bequemften, fogleich dreierlei Arten von Begierde feftzufetzen: die Genufsbegierde, welcher man, nach ihren verfchiedenen Gegenftänden, verfchiedene Namen geben kann, die Rettungsbegierde, welche fich bei der Furcht und dem Schrecken äuffert, ohne jedoch als der einzige Beftandtheil diefer Leidenfchaften angefehen werden zu können, und die Begierde nach Wegräumung, welche fich ftets unter der Geftalt des Zorns zeigt.

Dem

Dem Sprachgebrauche zu Folge scheinen zwar noch viele andre Affecten unter die einfachen zu gehören, welche dieses jedoch im Grunde bloss dem Namen nach sind, da sie bloss aus Mischungen von jenen bestehen. Hieher gehören die Affecten der Hoffnung, des Mitleids, des Argwohns, des Neids, der Schadenfreude, der Gnade. Bei dem Ausdruck dieser und der übrigen zusammengesetzten Leidenschaften kömmt es bloss darauf an, dass man, nach dem man sich des wahren Ausdrucks der einfachen bemeistert hat, nicht bloss die Zusammensetzung überhaupt, sondern die Art derselben in dem besondern Falle im Auge habe, um genau zu bestimmen, welcher Affect der herrschende, welcher der untergeordnete sei, und in welchem Grade dieses Verhältniss zwischen beiden statt finde.

Die Grenzen dieses Werks erlauben es nicht, die angeführten Affecten in Rücksicht auf ihren Ausdruck durch den mündlichen Vortrag und die Gebehrden einzeln durchzugehen; ich muss mich daher begnügen, im Allgemeinen die Gesetze und die Art ihres declamatorischen und mimischen Ausdrucks anzuführen, und in Rücksicht auf das weitere, auf die bekannten Werke von Engel und von Götz und auf den unlängst in Hamburg erschienenen Grundriss der körperlichen Beredsamkeit zu verweisen.

Es lassen sich vorzüglich drei Gesetze bemerken, nach welchen sich die Affecten durch die Stimme und die Gesten äussern. 1) Einige Modificationen der Stimme und des Körpers sind unwillkührliche Erscheinungen, die wir zum Theil als physische Wirkungen der innern Gemüthsbewegungen erklären können, zum Theil aber nur als Zeichen begreiffen, welche die Natur mit den innern Leidenschaften verknüpft hat. Zu den erstern gehört z. B. der kurze Athem nach heftiger Bewegung, zu den letztern die Erschütterung des Zwerchfells bei lächerlichen, das Fliessen der Thränen bei traurigen Ideen. 2) Andre leidenschaftliche Töne und Gebehrden mahlen die Fassung, die Veränderungen der Seele; wir wollen sie, nach Herrn Engel, die analogen nennen. Von dieser Art die unruhigen, ungleichen, zuckenden Bewegungen, der kurze, schnelle Athem, das Stammeln und Stottern, die hohen, schneidenden Töne (denn mit jemehr Schnelligkeit eine Leidenschaft ihre Gedanken entwickelt, desto mehr steigt auch ihre Stimme in die Höhe) des Zorns. Diese analogen Töne und Gebehrden haben ihren Grund in dem Triebe der Seele, unsinnliche Ideen auf sinnliche zurückzuführen, und also auch ihre eignen lebhafteren unsinnlichen Wirkungen durch ähnliche sinnliche nachzubilden. Der zweite

Grund, welchen Herr Engel für dieselben anführt: die Communication zwischen den beiden Regionen der klaren und dunkeln Ideen, die einander wechselseitig zu lenken und zu modificieren pflegen, scheint mir nicht sowohl auf das Allgemeine der verschiedenen leidenschaftlichen Töne, als vielmehr auf die besondern Modificationen derselben, nach Maassgabe der verschiedenen Situationen und Charaktere, Beziehung zu haben. 3) Noch andre Töne und Gesten der Affecten sind absichtlich; freiwillige Handlungen, aus welchen die Triebe der Seele, zu deren Befriedigung sie als Mittel dienen, ersichtlich sind; z. B. der feste, angreifende Stand des Zorns, das Dämpfen und Anhalten der Stimme, wenn man einen Zornigen besänftigen will. — Ueber diese Gesetze, nach welchen der äussere Ausdruck der Leidenschaften erfolgt, muss man jedoch noch zweierlei bemerken: erstlich, dass gröfstentheils Modificationen der Stimme und der Gebehrden aus diesen verschiedenen Gesetzen zu gleicher Zeit beisammen erscheinen; zweitens, dass man sich bei gewissen Ausdrücken nicht selten in Verlegenheit befinde, ob man sie lieber aus dem einen oder dem andern Gesetze herleiten solle. So läst sich z. B. das Erblassen sowohl zu den physiologischen (wie Herr Engel die erste Klasse von Ausdrücken nennt) als zu den analogen, und auch eben sowohl zu den absichtlichen Ausdrücken rechnen: zu den ersten, als eine blosse Veränderung im Blute, zu den zweiten, wie fern das Zurücktreten des Bluts der Seelenfassung, wo der Mensch vor sich selbst, seiner Unvollkommenheit oder einer Gefahr zurückbebt, analog ist, und zu den dritten, weil die Seele, bei heftigen Anwandelungen der Furcht, wie äusserlich den ganzen Körper, eben auch so Blut und Säfte retten zu wollen scheint.

Den andern Punct, die Art des äusserlichen Ausdrucks der Affecten anlangend, so äussert sich dieser Ausdruck in der Declamation, 1) durch den Ton, und 2) durch den Rhythmus. Die Stärke und Schwäche, welche man noch hinzuzusetzen pflegt, scheint als bleibender Zug des Affects, schon in dem dem Affect zukommenden Tone zu liegen. Jede Empfindung hat ihren eignen Ton, welcher ihr Wesen mahlt, und ihren eignen Gang, ihren Rhythmus, welcher den Grad ihrer Wirkung in Rücksicht auf Langsamkeit und Schnelligkeit bezeichnet. Aber der Affect bleibt sich nicht immer gleich, er läst nicht selten nach, steigt aber auch oft zu einem höhern Grade empor. Dieses Steigen des Affects drückt die Declamation aus: 1) durch grössere Vollendung des dem

dem Affect zukommenden Tons, welche zugleich den höhern Grad der demselben eignen Stärke oder Schwäche enthält, 2) durch die gröſsere Vollendung seines Rhythmus. Je höher die Freude anschwillt, desto mehr vollenden und verstärken sich ihre schönen Töne, desto muntrer und rascher hüpft sie hin. In der Mimik spricht der Affect durch den ganzen Körper, nicht bloſs durch dieses oder jenes Glied, obgleich in einigen Gliedern, gegen andre gerechnet, der Ausdruck nicht selten zu schwach ist, als daſs er leicht bemerkt werden könnte. Vorzüglich ist, als Spiegel der Affecten, das Gesicht merkwürdig, dessen sprechendste Theile Auge, Augenbraune, Stirne, Mund und Nase sind. Nur muſs man bei dem Ausdrucke der Leidenschaften durch das Gesicht stets die Bemerkung im Auge haben, daſs sich gewisse Leidenschaften ganz vorzüglich in dem einen Theile desselben zeichnen, während der andere für den Ausdruck andrer bestimmt ist. Diese Beschaffenheit des Gesichts macht es möglich, mehrere Verbindungen der Affecten durch dasselbe auf das kenntlichste darzustellen. Reine Verachtung oder Geringschätzung äussert sich vorzüglich in dem untern Theile des Gesichts; soll aber mitleidige Verachtung ausgedrückt werden, so kann man mit jenem Ausdruck sehr wohl den des Mitleidens verbinden, welcher mehr in dem obern Theile liegt.

Es ist aber nicht hinreichend, die Affecten einzeln durch die Stimme und die Gebehrden darstellen zu können; sondern man muſs sich auch bemühen, dieselben in ihren Uebergängen und Verbindungen zu zeichnen. Die Gebehrdenkunst besitzt hierin vor der Declamation den Vorzug, daſs sie alle Uebergänge der Empfindungen durch Bewegungen ausdrücken kann, dahingegen die Declamation, einige abgebrochene Töne und die Verschmelzung verschiedener in einen einzigen ausgenommen, sich zu diesem Zwecke öfters bloſs der Pausen bedienen kann. Jemehr diese Darstellung der Uebergänge zur Wahrheit und Täuschung beiträgt, und je mehr sie gewöhnlich vernachlässigt zu werden pflegt, desto gröſser ist das Verdienst, das sich Herr Engel, durch die meisterhafte Auseinandersetzung dieses Puncts, im zweiten Theile seines klassischen Werks, um die Kunst des Vortrags erworben hat. Man wird nie finden, daſs ein ganz entschiedener einfacher Affect plötzlich entstünde, sondern das Herz muſs nothwendig erst durch einen Zustand der Verwirrung hindurch, so wie es umgekehrt auch nur durch ein allmähliges Sinken der Empfindung, wieder aus dem Affect, wieder in Ruhe übergehen kann.

Was

Was die Verbindung mehrerer leidenſchaftlichen Bewegungen betrifft, ſo ſind dieſe entweder einartig, oder verſchiedenartig. Sind ſie das erſtere, ſo liegt der ganze Unterſchied zwiſchen ihnen bloſs in Stärke und Schwäche; und die möglichen Arten ihrer Verbindung ſind: Anſchwellen und Abnehmen. Eben ſo, wie von niedern zu höhern Graden, geht man aus Affecten des Anſchauens in die ihnen verwandten Begierden über: denn auch dieſer Uebergang iſt im Grunde nichts, als Wachsthum durch Grade, als Stufenfolge. Bei dem Uebergange aus einem verſchiedenartigen Seelenzuſtande in den andern kömmt es darauf an, ob dieſe Affecten verwandte oder entfernte ſind, das heiſst, ob ſie in Rückſicht auf ihren Ideengang Aehnlichkeit haben oder nicht; eine Aehnlichkeit, die in mehr als einer Beziehung ſtatt findet, da der Ideengang nicht bloſs ſchnell oder langſam, ſondern auch feſt oder leiſe, gebunden oder abgeſetzt, gleich oder ungleich iſt. Die Folge der verwandten Affecten, wenn ſie nicht völlig einerlei Ideengang haben, iſt ebenfalls weiter nichts, als eine allmählige unmerkliche Erhöhung oder Abnahme, ſei es der Geſchwindigkeit, oder der Fülle, oder der Feſtigkeit, oder der Gleichheit des Ideenganges, oder auch mehrerer dieſer Eigenſchaften zugleich. Entfernte Affecten hingegen können nie auf einander folgen, ohne daſs vorher ein Schwanken, ein Taumeln, ein Ringen der Seele zwiſchen den beiden unverträglichen Empfindungen, welches noch nach dem Grade der Entfernung dieſer Affecten, bald gröſser bald kleiner iſt, ſichtbar werde.

Nach dieſen Erörterungen würde es überflüſsig ſein, auch nur noch ein Wort über die Möglichkeit einer Theorie der Darſtellung der Affecten durch die Declamation und Mimik hinzuzuſetzen. Gleichwohl hört man ungeachtet der glücklichen Bemühungen, mit welchen man dieſen Zweig der Kunſt in den neuern Zeiten zu bearbeiten angefangen hat, noch immer allenthalben die Allmacht des Feuers und der Routine in einem Tone rühmen, welcher keinen Zweifel übrig läſst, daſs man die Theorie der Affecten bloſs nützlich für den Philoſophen, für den Künſtler hingegen überflüſsig, wo nicht gar ſchädlich glaube. Es iſt in der That eine merkwürdige Erſcheinung, daſs während die andern Künſtler alle erſt nach jahrelangen Vorbereitungen und Studien, und ſelbſt dann noch mit Schüchternheit es wagen, Kunſtwerke vor das Auge des Publicums zu führen, der Schauſpieler allein, ohne auch nur vorher die geringſte Schule gehabt zu haben, auf einmal, wie Minerva aus Jupiters Haupte, vollendet hervor-

hervorſpringt. Und iſt er ja noch ſo beſcheiden, im Anfange ſeiner theatraliſchen Laufbahn, ſich einiger Mängel ſchuldig zu finden, ſo hält er ſich doch ſchon im voraus verſichert, daſs nur noch einige Routine hinzukommen dürfe, „um ihn zu dem vollkommenſten Schauſpieler zu bilden.“ Ich möchte lieber ſagen: „um ihn völlig zu verderben;“ denn nothwendig müſſen durch die Routine die Fehler, welche er, als er auf gut Glück aufzutreten anfing, unvermeidlich an ſich haben muſste, zu feſten, eingewurzelten Gewohnheiten werden. Ob die Routine dem Schauſpieler nützlich oder ſchädlich werde, dieſes hängt ganz allein davon ab, ob ſein Spiel gleich anfangs richtig oder fehlerhaft iſt. Und da kein Unparteiiſcher dieſe Behauptung je in Zweifel ziehen wird, ſo iſt es klar, daſs der Schauſpieler in ſeinen erſten Verſuchen — mit denen er jedoch das Publicum zu verſchonen, diſcret genug ſein ſollte — in Rückſicht auf jeden Ton, jede Bewegung, mit der nehmlichen Genauigkeit und Strenge gegen ſich verfahren müſſe, mit welcher ein junger Zeichner bei der Erlernung der erſten Linien verfährt. Man wird einwenden, daſs es bei dem Zeichner ein ganz anderer Fall ſei, da dieſer gewiſſe Figuren auſſer ſich abbilde, wozu nothwendig viel Genauigkeit und Fleiſs erfordert wird, um es auf die richtige Art zu thun, während der Schauſpieler alle Veränderungen bloſs aus ſich ſelbſt hervorbringe, wozu weiter nichts nöthig ſei, als daſs er ſich jedesmal in Feuer zu ſetzen wiſſe. Allein auſſer dem Studium und der Cultur ſeiner Organe und ſeines Körpers, welche den Einwirkungen der Seele nicht bei jedem gleich befriedigend gehorchen, ſo iſt ſelbſt dieſes, daſs man ſich in das gehörige Feuer — in die Empfindungen Anderer — zu ſetzen wiſſe (welches allerdings zu Hervorbringung wahrer leidenſchaftlicher Töne und Bewegungen nöthig iſt) eine Sache, welche, ſo ſehr ſie auch den Schein der Leichtigkeit hat, dennoch die feinſte Beobachtung, eine raſtloſe Aufmerkſamkeit, und — um es darin zur Fertigkeit zu bringen — eine lange Uebung erfordert. Daſs ich durch dieſe Behauptung nicht etwa einer an ſich leichten Sache bloſs den Anſtrich von Schwierigkeit zu geben ſuche, kann man mit leichter Mühe daraus abnehmen, daſs ſo viele Schauſpieler, welche doch alle Kräfte der Natur aufzubiethen ſcheinen, ganz Feuer zu werden, uns dennoch nur ſelten mehr als unbeſtimmte und zweckloſe Ausbrüche der Leidenſchaft zeigen, während ihnen die wahren darzuſtellenden Affecten mit ihren oft höchſt intereſſanten Schattierungen ganz entwiſchen. Ueberhaupt pflegt man ſich von dem dem Schauſpieler nöthigen Feuer

und

und von dem Mitgefühl der darzustellenden Empfindungen die sonderbarsten Begriffe zu bilden, deren so nöthige Berichtigung wir in den Artikeln Ausdruck und Declamation absichtlich versucht haben.

Eigentlich kömmt es bei der Darstellung der Affecten auf dem Theater vorzüglich auf zweierlei an: 1) daſs man die verschiedenen Töne und Gesten der Affecten richtig und wahr darzustellen vermögend sei; 2) daſs man diese Töne jedesmal an ihrer eigentlichen Stelle zu gebrauchen wisse. Ueber den zweiten Punct werden wir in dem Artikel Ausdruck sprechen; und es ist nur der erste, in Beziehung auf welchen wir uns noch folgende Bemerkungen erlauben. Erstlich: Nicht alle Menschen scheinen für alle Leidenschaften empfänglich zu sein; der junge Künstler muſs sich daher vor allen Dingen prüfen, in welche Leidenschaften er sich mit Lebhaftigkeit zu versetzen vermag. Zweitens: Nicht alle Menschen haben Organe und einen Körper, welche einen treuen Spiegel ihrer Seelenbewegungen abgeben, so daſs sie diese oder jene Leidenschaft, so stark sie dieselbe auch selbst empfinden mögen, andern durch dieses Medium anschaulich zu machen unfähig sind. Der junge Künstler muſs daher in dieser Rücksicht auch seinen Körper studieren. Drittens: Das sogenannte Mitgefühl einer Leidenschaft, oder richtiger, die lebhafte Vorstellung derselben versetzt die Seele mechanisch in eine analoge Stimmung, in welcher sie die Töne und Gesten dieser Leidenschaft nachbildet. Je lebhafter diese Vorstellung ist, desto lebhafter und täuschender ist also auch der äussere Ausdruck derselben. Und so wie man nur durch öftere Uebung die Fertigkeit erlangt, mit Leichtigkeit solche lebhafte Vorstellungen in sich zu erwecken, so erlangen diese Vorstellungen selbst, ebenfalls bloſs durch Uebung, den gehörigen Grad der Lebhaftigkeit, vermöge dessen sie sich in alle Organe des Körpers ergieſsen, und die vollständige Darstellung der vorgestellten Affecten bewirken. Viertens: Da aber die meisten Menschen selbst bei den glücklichsten Organen, sich durch ihren Stand oder sonst durch Gewohnheit, gewisse Bewegungen eigen gemacht haben, welche, ohne daſs sie es oft selbst wissen, überall zum Vorschein kommen, gleichwohl aber mit der darzustellenden Leidenschaft oft im Widerspruche stehen, so ist es nicht genug, daſs sich der Künstler bloſs auf die Lebhaftigkeit seiner Ideen verlasse, sondern er muſs auch den wahren äussern Ausdruck der Affecten studieren, und mit dem seinigen zusammenhalten. Fünftens: Eben so wenig darf die jedesmalige Rücksicht auf die Nation, das Alter, den Stand,

den

den Charakter der darzustellenden Person vernachlässigt werden; denn der Schauspieler stellt nicht seine eignen Affecten, sondern die Leidenschaften anderer dar. Sechstens: Auf dem Theater selbst kann der Schauspieler durch die richtige Beurtheilung, in welcher Entfernung von den Zuschauern gewisse Töne und Bewegungen am besten wirken, in welcher Ansicht, ob in gerader oder im Durchschnitt, gewisse Gesten am besten erscheinen, oft unglaubliche Wirkung hervorbringen. *L.*

Affettuoso.

(*Musik.*)

Bezeichnet eine mittlere Bewegung zwischen Andante und Adagio, und beim Gesange einen gefühlvollen und sanften Ausdruck. *B.*

Akustik.

(*Musik.*)

Ist die Lehre oder Theorie der Töne, und kömmt von einem griechischen Worte her, welches hören bedeutet. Die Akustik macht daher denjenigen Theil der theoretischen Musik aus, welcher die Gründe des Wohlgefallens an Harmonie und Gesang, und die Verhältnisse aller Intervallen sowohl, als die Eigenschaften der Schwingungen bestimmen und angeben soll. *B.*

Alcäus.

Blühte in der 44. Olympiade, sechs hundert Jahr vor unserer Zeitrechnung, und war ein Zeitgenosse und Landsmann der berühmten Lesbischen Dichterin Sappho.

Er war von unruhigem und stürmischem Temperamente, und schien sich ganz dem Kriegsdienste zu widmen. Als er aber unter dem Pittacus gegen die Athenienser mit zu Felde zog, und nach seinem eigenen Ausdrucke (Strabo B. 13. S. 412.) in einer Schlacht übel empfangen wurde, warf er seine Waffen weg, und suchte sich durch die Flucht zu retten. In Mitylene, seiner Vaterstadt, rissen zu seiner Zeit mehrere die Oberherrschaft an sich; Alcäus, der selbst von dem Verdachte nicht frei war, nach ihr zu streben, verfolgte mehrere, unter ihnen den Myrsilus, Mega-

Staatliche Bibliothek
Regensburg

Megalagyrus, Pittacus, mit den bitterſten Gedichten. Pittacus verbannte ihn aus Mitylene; er kam an der Spitze der übrigen Verbannten zurück, und fiel ſeinem Nebenbuhler in die Hände, der ihm groſsmüthig verzieh. — Die Quelle ſeines Haſſes gegen die Tyrannen, war alſo nicht ſo ganz rein, als es Sulzer aus einer Stelle des Qvinctilian ahndet.

Als ihm nun alle Plane auf die Oberherrſchaft miſslungen waren, ſuchte er ſich durch Liebe und Wein zu tröſten, die er auch in ſeinen Liedern beſang. Aber ſo feurig auch ſein Charakter war, ſo ſehr er auch die Sappho liebte, ſo muſste er ſich doch, nach einer Stelle beim Athenäus, erſt durch übermäſsigen Genuſs des Weines zu Liedern begeiſtern. Nun aber ſang er mit einem Feuer, mit einem Enthuſiasmus, der ihn Horazens wärmſten Lobes und der allgemeinen Bewunderung würdig machte: und auch in dieſer Trunkenheit beleidigte er die Sitten nicht. Seine Sprache ſtand mit dem Stoffe immer im genauſten Verhältniſſe; er verband Sanftheit mit Stärke, Reichthum mit Beſtimmtheit und Deutlichkeit; und man ſahe, nach Qvinctilians Urtheile, ſelbſt in ſeinen Trink- und Liebesliedern einen erhabenen Geiſt.

Er iſt der Erfinder des Sylbenmaaſses, welches nach ſeinem Namen das Alcäiſche genennet wird, ein Sylbenmaaſs, welches, ob es gleich nur aus zwei verſchiedenen Füſsen beſteht, doch Mannigfaltigkeit genug und einen auſſerordentlichen Wohlklang hat, und welches Horaz unter allen ſeinen Sylbenmaaſsen am meiſten liebte, denn er ſchrieb ſieben und dreiſsig Oden in demſelben. Es iſt folgendes:

⏑ — ⏑ — ⏑ | — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏓
⏑ — ⏑ — ⏑ | — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏓
⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑
— ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑

Ich ſah den Bacchus! Afterwelt, ſag es nach,
Von fernen Felſen hallte ſein hohes Lied,
Dryaden ſah ich, und mit ſpitzen
Ohren bockfüſsige Faunen lauſchen.

Von den Liedern des Alcäus iſt uns bis auf einige wenige Bruchſtücke nichts übrig geblieben. *G.*

Alexan-

Staatliche Bibliothek Regensburg

Alexandriner.

(*Dichtkunſt.*)

Sind Verſe, die aus ſechs jambiſchen Füſsen beſtehen, und deren man ſich ehedem bei längern Gedichten anſtatt des Hexameters bediente. Man ſchloſs ſie entweder immer mit der männlichen Endung, oder mit abwechſelnden männlichen und weiblichen Endungen.

⏑ – ⏑ – ⏑ – | ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑
Die zauberiſche Kunſt gebiethet den Entſchlüſsen.

Der männliche Vers kann auf zweierlei Art gebauet ſein. Entweder ſo:

⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ | ⏑ – ⏑ – ⏑ –
Verzweiflung oder Freude hemmt oder jagt das Blut,

oder ſo:

⏑ – ⏑ – ⏑ – | ⏑ – ⏑ – ⏑ –
Umſonſt hält die Vernunft das ſchwache Steuer an.

Die Aufnahme des ungleich ſchönern und mannigfaltigern Hexameters in die deutſche Sprache, hat dieſe Versart gröſstentheils verdrängt. *G.*

Alla breve.

(*Muſik.*)

Dieſes italiäniſche Wort, an deſſen Stelle auch alla Capella gebraucht wird, bezeichnet, wenn es einem Tonſtücke überſchrieben iſt, eine doppelt ſo geſchwinde Bewegung, als ſonſt bei derſelben Art von Noten ſtatt findet, ſo daſs zwei halbe Taktnoten mit der Geſchwindigkeit von zwei Viertelnoten vorgetragen werden. Dieſe Art Tonſtück kömmt bei Kammermuſiken jetzt äuſſerſt ſelten vor. *B.*

Alla ottava.

(*Muſik.*)

Man findet dieſen Ausdruck in Concerten und Sonaten fürs Fortepiano, da er anzeigt, daſs man die nämlichen Töne, über oder unter welchen er angemerkt iſt, auch in der Octave, und alſo entweder eine Octave höher oder tiefer greiffen ſolle. Bei der Violine, wo er ſelten Verdoppelung anzeigt, erſpart er bei hohen Noten die vielen

über das Syſtem aufzuthürmenden Striche. Aufferdem kommt er häufig in Partituren vor, wenn z. B. die Flöten oder Bratſchen, jene um eine Octave höher, dieſe hingegen um eine Octave tiefer mit den Violinen ſpielen ſollen. *B.*

Alla zoppa.

(*Muſik.*)

Dieſer italiäniſche Ausdruck bezeichnet eine gezwungene Bewegung, welche die Taktttheile ſo trennt, daſs die eine Hälfte zum vorhergehenden, die andre zum folgenden Takt, oder theils auf den Niederſchlag, theils auf den Aufſchlag fällt, wodurch der Accent verändert wird, und die Töne einen ungleichen und gewiſſermaaſsen hinkenden Gang bekommen. Wenn dieſe Worte einem Tonſtücke vorgeſetzt ſind, ſo wird dadurch angedeutet, daſs der nämliche Gang bis ans Ende beibehalten werden ſoll. Die Noten, welche auf dieſe Art zertheilt werden, heiſſen ſynkopierte, rückende, durchſchnittene Noten. *B.*

Allee.

(*Schöne Gartenkunſt.*)

Als man die Gärten noch als Werke der Baukunſt betrachtete, und ſymmetriſch in Qvartiere und Unterordnungen eintheilte, ſahe man die Alleen als die Straſsen einer Stadt an, und ordnete ſie hauptſächlich nach den Geſetzen der Bequemlichkeit. Abwechſelung, Mannigfaltigkeit, Freiheit, Natürlichkeit durfte man in dieſen Anlagen der Kunſt nicht ſuchen, welche für nichts als ſclaviſche Ordnung Gefühl hatte. Der Spatziergänger wurde durch das ewige Einerlei, durch die beſtändige Anſicht eines Gebäudes, das ſich ihm immer unter einer und derſelben Geſtalt zeigte, durch die oft ſehr lächerliche und immer unnatürliche Form der Bäume und Hecken, nur deſto mehr gepeiniget, je länger die Allee war. Als aber die groſse Reform der Gärten in England begann, ging man in dem Widerwillen gegen die Alleen eben ſo weit, als man vorher in der ausſchweifendſten Liebe zu ihnen gegangen war. Es iſt zwar wahr, die Natur pflanzt keine ſchnurgeraden Alleen; aber die Kunſt handelt thöricht, wenn ſie freiere Alleen da verachtet, wo ſie Vortheil von ihnen ziehen kann; da überdieſs ein Werk der ſchönen Gartenkunſt von ſehr groſsem Umfange ſein muſs,

wenn

wenn es Mannigfaltigkeit, und die Stoffe aller der verschiedenen Eindrücke landschaftlicher Scenen darbiethen, und doch zugleich bloſse Natur zu sein scheinen soll. Nur selten bildete in unsern Gegenden die Natur so glücklich, daſs sie einem kleinen Raume Ausdrücke mannigfaltiger Art gab, daſs man also, um sie zu bewirken, die Kunst am Ende durchschimmern lassen muſs. Ist man nun einmahl in dieser Nothwendigkeit, so kann man denn doch auch, um schöne An- und Aussichten zu gegewähren, unbekümmert von Alleen Gebrauch machen. Nur werden die Gesetze der Natürlichkeit hierbei verlangen, daſs die Bäume weder in schnurgeraden Linien, noch auch in abgezirkelten, gleichen Fernen gepflanzet werden.

Wer Gefühl für die Mannigfaltigkeit und den Reichthum der Natur in der Farbe, der Form und der Gruppierung der einzelnen Gegenstände hat, wird diese Mannigfaltigkeit, diesen Reichthum auch in der Anlage seiner Alleen nachzuahmen suchen, wird Bäume von verschiedenen Formen, von verschiedener Höhe und Farbe wählen, durch ihre verschiedene Stellung angenehme Gruppen hervorbringen, und auf diese Weise so schön und zauberisch wie die Natur zusammen setzen.

Weiſs er von den verschiedenen Farben des Laubes den Gebrauch zu machen, den der Landschaftmahler von den Farben seiner Palette macht, weiſs er in der Ahndung der künftigen Form der Bäume und des Gesträuchs sie nach den Gesetzen der Perspective zu stellen, hier gröſsere und zusammengesetztere, und dort kleinere und einfachere Gruppen zu pflanzen, so wird er sowohl durch das verschiedene Hell und Dunkel des Laubes, durch die gröſsere und kleinere Form der einzelnen Bäume, durch stärkern und schwächern Schatten, als auch durch die zufällige Beleuchtung des Tageslichtes, die angenehmsten, täuschendsten Gemählde hervor bringen.

Nach den Zufälligkeiten der natürlichen Beleuchtung glücklich angebrachte Unterbrechungen der Allee, besonders, wenn das Laub der folgenden Baumgruppe von hellerer oder dunklerer Farbe ist, wird die Täuschung des lebendigen Baumgemähldes erhöhen, und eine mäſsige Krümmung am Ende der Allee dem Geiste des Betrachters die Idee von unermeſslicher Länge zuführen. *G.*

Allegorie.

(*Aeſthetik.*)

Die allgemeine Philoſophie über die ſchöne Kunſt beantwortet in Beziehung auf die Allegorie folgende Hauptfragen: 1) Was iſt im Allgemeinen die Allegorie, als Werk der ſchönen Kunſt? 2) Worin beſteht im Allgemeinen das Genie für Allegorie der ſchönen Kunſt, wie wirken die Seelenkräfte des Künſtlers bei Erfindung und Ausbildung derſelben? 3) Welches ſind die ächten Gegenſtände für allegoriſche Darſtellung der ſchönen Kunſt? 4) Welche ſind die Hauptvollkommenheiten eines allegoriſchen Werks der ſchönen Kunſt im Allgemeinen.

1.

Die kritiſchen Werke über die Allegorie würden in der That minder lückenhaft, unbeſtimmt und zwecklos ſein, wenn ſie von einem richtigen und feſten Begriffe der Allegorie ausgingen, wiefern ſie Werk ſchöner Kunſt iſt. Die Allegorie, als Werk ſchöner Kunſt, a) iſt von der Allegorie als Figur weſentlich verſchieden, eine Bemerkung, welche vorzüglich die Dichtkunſt betrifft. Die Allegorie als Figur iſt kein Ganzes, ſondern bloſs Theil, nicht Zweck des Künſtlers, ſondern bloſs Mittel zum Zwecke; die Allegorie, als Werk, iſt ein für ſich beſtehendes Ganzes, iſt Zweck des Künſtlers. Die Allegorie als Figur beſitzt nur Vollkommenheit in Beziehung auf das Ganze, zu welchem ſie gehört; die Allegorie als Werk, muſs ohne alle weitere Beziehung in ſich ſelbſt ihre Vollkommenheit haben; b) ſie iſt ferner weſentlich verſchieden vom Sinnbilde. Das Sinnbild bezieht ſich, ſeinem letzten Zwecke nach, auf das Erkenntniſsvermögen, und arbeitet darauf hin, abgezogene Begriffe, allgemeine Wahrheiten anſchaulich und dadurch dem Verſtande evident zu machen. Die Allegorie, als Werk der ſchönen Kunſt, hat einen ganz andern Zweck; die Ideen, welche ſie darſtellt, ſollen freilich anerkannt werden; allein ihr letzter Zweck iſt die Schönheit der Formen und Verſinnlichung an ſich, und als Ausdruck der Liebe zu der Idee betrachtet. Daher kommt es, daſs die Ausführung eines Sinnbildes von der Ausführung einer Allegorie weſentlich verſchieden iſt. Das Sinnbild muſs ſich mit gröſster Präciſion auf die Angabe durchgängig ähnlicher Züge einſchränken, ohne ſich jenen Schmuck und jene reitzenden Zufälligkeiten zu erlauben, welche der Allegorie frei ſtehen, ja zu ihrem Weſen gehören.

ren. Diese drückt einen schwärmerischen Zustand aus, wo die Phantasie alle ihre Schätze aufbiethet, um das Interesse für eine Idee durch eine ihm ganz entsprechende Versinnlichung darzustellen; und sie ist um so vollkommener, je idealischer ihre Formen und Bilder sind, je ein reicheres Spiel von analogen Bildern sie mit der Hauptidee vergesellschaftet. c) Wenn der letzte Zweck der Allegorie, als Werkes schöner Kunst, kein anderer ist, als die Schönheit der Formen und Versinnlichung an sich, und als Ausdruck der Liebe zu der Idee betrachtet, so kann man jene Werke gar nicht zur schönen Kunst rechnen, in denen sich Hass, Verachtung, Schrecken und ähnliche Leidenschaften durch entsprechende Versinnlichung ausdrücken, und zwar so, dass diess Hauptzweck ist. Empfindung des Schönen muss jederzeit die Hauptwirkung der allegorischen Darstellung im Ganzen sein.

A t t r i b u t e nennt man in Werken der Allegorie diejenigen Theile oder Nebenstücke einer allegorischen Figur, welche entweder an und für sich die geistige, moralische Bedeutung derselben unmittelbar und vollkommen ausdrücken, oder doch zum vollkommenern und lebhaftern Ausdrucke derselben beitragen. Man kann in Rücksicht dieses Unterschiedes die Attribute in w e s e n t l i c h e und h i n z u k o m m e n d e theilen.

Die w e s e n t l i c h e n Attribute bewirken die Anerkennung der allegorischen Figur nach ihrer wahren Bedeutung; einige davon gründen sich auf wirkliche Aehnlichkeit oder Analogie, diese nenne ich die s y m b o l i s c h e n, andere bloss auf zufällige Verknüpfung gewisser Bilder mit gewissen Ideen, diese nenne ich die c o n v e n t i o n e l l e n. Die Wage der Gerechtigkeit, das Nektargeschirr der Jugend, das heilige Feuer der Keuschheit, als Vestalin, die Schlange und der Spiegel der Klugheit, die Brüste der Natur, der Mohn des Schlafs, der Finger auf dem Munde des Harpokrates, alles dieses sind s y m b o l i s c h e Attribute; die Mütze, der Huth der Freiheit, die Schlange der Arzneikunst, die Lilien Frankreichs u. a. sind c o n v e n t i o n e l l e Attribute.

2.

Das Genie zur Allegorie der schönen Kunst ist eine Vereinigung von p h i l o s o p h i s c h e n und a e s t h e t i s c h e n Talenten. Der allegorische Künstler besitzt ein tiefes Interesse für die Verhältnisse der Menschheit zur Natur, dem Moralgesetze, und der überirdischen Welt, zugleich eine herrschende Fähigkeit, grosse und interessante Gesichtspuncte in jeder dieser Hinsichten zu fassen.

Jeder feiner Stoffe drückt, wenn wir ihn nur recht durchdringen, einen folchen Gefichtspunct aus. Wenn er uns die Gefundheit, den Schlaf, die Stärke, die Jugend mahlerifch darftellt, intereffierten ihn da nicht intereffante Verhältniffe der Menfchheit zu der Natur? Wenn er die Unfchuld, die Gerechtigkeit, die Standhaftigkeit fchildert, intereffieren ihn da nicht grofse Verhältniffe der menfchlichen Natur zum moralifchen Gefetze? Und was anders, denn Intereffe für die Beziehung der Menfchheit auf die überirdifche Welt, beftimmt ihn zu feinen Dichtungen von Göttern, Zeit und Unfterblichkeit? Allein was ihn zum Künftler macht, diefs ift das Talent der Erfindung, der Dichtung von finnlichen Geftalten zur Darftellung feiner Ideen, mit einem Ausdrucke, welcher feinem Intereffe für diefelben vollkommen angemeffen ift, und welcher ebendefshalb jederzeit idealifch fein mufs.

Sind feine Ideen aus Sphären genommen, welche das Wefentliche der Menfchheit angehen, und demnach allgemein intereffieren müffen, find feine Formen mit dem Zauber der Schönheit bezeichnet; fo mufs in ihm der Drang herrfchen, feine geiftig-finnlichen Compofitionen darzuftellen, und die Entzückung über feine Mitmenfchen zu verbreiten, von der er fich felbft gehoben fühlt.

3.

Der Stoff der Allegorie mufs jederzeit Ehrfurcht, Bewunderung, Liebe und die damit verwandten Empfindungen als Hauptwirkung erregen. Schönheit mufs das Refultat der Darftellung, als folcher, im Ganzen fein. Die Beziehung des Stoffes auf unfre Neigungen mufs nahe fein, keiner langen Entwickelungen bedürfen, um anerkannt zu werden, und zu wirken. Es fallen alfo alle jene Stoffe weg, welche Gemüthsbewegungen des Abfcheus zur Hauptwirkung haben; Figuren und Schilderungen diefer Art können nur untergeordnet in einem zufammengefetzten Werke erfcheinen, wo die Hauptwirkung durch ihre befondere Wirkung gehoben wird. Die Armuth, mit ihren Attributen, der Geitz, die Betrügerei, mit den ihrigen, können für fich keine Werke fchöner Kunft fein, aber fie können als Theile, als Epifoden vorkommen. Eben fo verweifen wir aus dem Gebiete der fchönen Kunft jene Stoffe, welche ein angeftrengtes Nachdenken, oder wohl gar Speculation erfordern, um fich lebhaft für fie zu intereffieren. Wie mochte fich wohl Sulzer es als möglich denken, dafs je ein Künftler die Wiederherftellung der Wiffenfchaften, das Werk der Reformation, die Ent-

deckung

deckung der neuen Welt zu zweckmäſsigen Gegenſtänden allegoriſcher Kunſt machen würde!

4.

Die Hauptvollkommenheiten der Allegorie, als ſolcher, betreffen: 1) die Erfindung der Hauptidee; je intereſſanter das Verhältniſs der Menſchheit zur Natur, Moralität, Uebernatur iſt, welches die Idee ausdrückt, und zwar je intereſſanter nach ſeiner Erhabenheit, ſeinem Umfange, ſeiner Liebenswürdigkeit, ſeiner Rührungskraft, ſeiner Ungemeinheit, ſeiner Feinheit, um ſo vollkommener iſt die Idee, ſie ſei nun einfach oder zuſammengeſetzt. 2) Die Bezeichnung der Figuren durch Attribute; je mehr die weſentlichen Attribute durchgängig ſymboliſch, ſelten conventionell ſind, je augenblicklicher durch ſie die Anerkennung der Idee erfolgt, je mehr die hinzukommenden Attribute zur Verſtärkung der Hauptwirkung beitragen, ohne zu ſehr an ſich zu feſſeln, und von den weſentlichen abzuziehen, um ſo vollkommener iſt die Bezeichnung. 3) Den Styl, welcher durchgängig idealiſch ſein muſs. S. die Art. Idealiſch. Styl. Die übrigen Vollkommenheiten ergeben ſich aus dieſen, oder ſind der Allegorie mit andern Gattungen gemein. *H.*

Allegorie.

(*Zeichnende Künſte.*)

Durch die Erfindung der Allegorie ſcheinet die Kunſt die Grenzen der Möglichkeit ihrer Sprache zu überſchreiten, indem ſie dadurch nicht bloſse Thatſachen und ſichtbare Gegenſtände, ſondern abſtracte Ideen, ja ſogar eine ganze Folge ſolcher Ideen der Seele des Betrachters vorlegt.

Hieraus iſt ſehr deutlich, daſs wir einzelne, bedeutende Gegenſtände, z. B. die Biene, als ein Sinnbild der Arbeitſamkeit, von der Allegorie ausſchlieſsen, da uns Darſtellungen der Art, ſo ausdrucksvoll ſie auch immer ſein mögen, den Namen der Allegorie nicht zu verdienen, und nur mit dem Namen Sinnbild bezeichnet werden zu müſſen ſcheinen. Zwar müſſen die Künſtler von ſolchen bezeichnenden Gegenſtänden oft Gebrauch machen, wenn ſie z. B. Länder, Flüſse, Tugenden, Laſter, charakteriſieren wollen, allein man kann nicht ſagen, daſs ſie dabei allegoriſieren, ſondern ſie bezeichnen bloſs durch ein willkührliches, aber allgemein angenommenes Attribut unter

einer männlichen oder weiblichen Figur, einen Flufs, ein Land, eine Tugend oder ein Lafter, welche Figur man ohne diefes Attribut nicht dafür erkennen würde. Es war alfo blofs die Noth, welche folche finnbildliche Dinge in die bildenden Künfte einführte, da es ihnen fonft an jeder andern Sprache fehlt, Figuren der Art beftimmt und unzweideutig zu benennen.

Jedoch, wir kehren zur Allegorie zurück.

Der Künftler macht allegorifche Gemählde auf zweierlei Art: erftlich, dafs er allegorifche mit wirklichen Perfonen vermifcht; diefs ift die mahlerifche Allegorie vom niedern Range; zweitens, dafs er blofs allegorifche Perfonen zufammenfetzt, und durch die Stellung jeder einzelnen Figur, durch die Gruppierung mehrerer und die Zufammenfetzung des Ganzen, der Seele des Betrachters irgend einen oder mehrere Gedanken zuführt, die er ihr durch die natürliche Sprache feiner Kunft nicht zuführen konnte. Und diefs ift ein allegorifches Gemählde im eigentlichen Sinne des Wortes.

Was die erftere Art anlangt, fo kann fie, wenn der Künftler nicht unendlich viel Kunft anwendete, für fein Product äufferft gefährlich werden, im Fall nämlich feine wirklichen Perfonen nicht aus einem Zeitalter find, in welchem der Einflufs feiner allegorifchen Figuren noch ein Artikel des Volksglaubens war, im Fall alfo, da man fich hierzu faft ausfchliefslich nur Perfonen aus der Griechifchen oder Römifchen Mythologie bedienen kann, feine wirklichen Perfonen nicht aus der ältern Gefchichte jener Völker genommen find. Denn erftlich kann die Einheit der Handlung dadurch beleidiget werden, zweitens wird die Wahrfcheinlichkeit verletzet, und drittens durch einen natürlichen Zug des Menfchen, die Aufmerkfamkeit von der wirklichen Perfon auf die allegorifche, idealifche abgezogen.

Die letztere, aus lauter allegorifchen Figuren zufammengefetzte Art hat alle jene Gefahren nicht zu fürchten, erfordert aber unftreitig mehr Dichtungsvermögen, und gröfsern Scharffinn des Künftlers, als die erftere. Da er mehrere allegorifche Figuren zufammen zu fetzen hat, fo mufs er nicht nur einen gröfseren Vorrath von charakteriftifchen, leicht zu erklärenden Attributen befitzen, fondern er wird fich auch oft in der Nothwendigkeit befinden, deren erfinden zu müffen. Und nur ein aufferordentliches Glück, ein mehr als gemeiner Scharffinn kann ihm, immer nur bei einem fehr kleinen Theile des Publicums, die Verftändlichkeit feiner Allegorie verfichern. Mifslingen ihm feine Erfindungen, fo ift Undeut-

deutlichkeit oder Lächerlichkeit unvermeidlich, und alle ſeine Mühe umſonſt.

Die Lectüre allegoriſcher Dichter kann ihm zwar hierin einen ſichern Leitfaden geben, allein ſie iſt ihm nur mit der gröſseſten Vorſicht zu empfehlen. Die Mittel und Sprachen dieſer beiden Künſte ſind ſo weſentlich von einander verſchieden, daſs, was in der einen ſehr deutlich und ſchön iſt, in der andern unverſtändlich und ungereimt ſein kann. Die Dichtkunſt hat den Vortheil, ihre allegoriſchen Perſonen zu benennen, ihre Charaktere ausführlich zu entwerfen, ihre Handlungen vorzubereiten, und ſie in der Zeit wirklich handeln zu laſſen. Alles deſſen entbehret die Mahlerei. Sie ſtellt einen einzigen, von allen frühern und nachfolgenden abgeriſſenen Augenblick dar, kann ihre Perſonen durch nichts als ſichtbare Gegenſtände charakteriſieren, und muſs folglich dieſen Augenblick, dieſe ſichtbaren, charakteriſtiſchen Gegenſtände ſo wählen, daſs man ſowohl die handelnde Perſon, als auch die Abſicht der Handlung daraus deutlich erkennt. Schwierigkeiten, die in allegoriſchen, aus vielen Figuren zuſammen geſetzten Gemählden oft unüberwindlich ſind.

Hat der Künſtler dichteriſches Genie genug, ſo kann er, wie es Leſſing mit der Aeſopiſchen Fabel machte, Eine Allegorie in mehrern neben einander geſtellten Gemählden fortſetzen; er gewinnet dadurch den Vortheil, mehr als einen einzigen Augenblick der Handlung darzuſtellen, und iſt eben darum der Unverſtändlichkeit weniger ausgeſetzt. Glücklich erfundene Allegorieen der Art müſſen dem Künſtler eben ſo viel Ehre bringen, als ſie dem Betrachter wohlgefällige Unterhaltung gewähren, und ſeiner Seele den Sinn ihrer Zuſammenſetzung tiefer einprägen.

Es ſei uns erlaubt, die Beſchreibung eines allegoriſchen Gemähldes der Art von Herrn Profeſſor Oeſer beizufügen, mit welchem dieſer würdige Freund des groſsen Winkelmann den Concertſaal zu Leipzig ſchmückte. Wir bedienen uns der Worte des Herrn Kreuchauff *):

„Alles erſcheint beim Eintritte in den Saal in ernſter Einfalt, weislich veredelt durch eine Scene der Muſen, welche die Kunſt des Pinſels, durch das geöffnet zu ſein ſcheinende Gewölbe, ſichtbar werden lieſs.

Die neun Göttinnen des Parnaſſes ſammleten ſich über dem Gebäude. Ihre kleinere Hälfte verweilet, höher ſitzend, beim Gotte des Lichtes.

*) Oeſers neueſte Allegoriegemählde, S. 36.

Die drei Vorsteherinnen der Musik ziehen, von ihnen gesondert, durch die mittlere Oeffnung der Decke, in ihren Tempel ein.

Völlig bekleidet und mit ihren Kronen festlich geschmückt lassen sie, die hier allein gefallen und nützen wollen, jene, gemächlich mit aufgelöstem Gewande und freien Locken, zurück.

Die Erfinderinnen der Flöten und der Saitenspiele, Euterpe und Klio, nahmen ihre Fürstin, die Muse des Gesanges, Polymnia, mitten unter sich, leiten sie in ihren Armen von der Höhe, aus der sie mit ihr in gerader Richtung niederschweben, und der Genius der ernsten Freude, ein schöner Jüngling, der ihnen im Schwunge beide aufgehobene Hände voll frischer Blumen beut, führet sie an.

Ihre genauer mit ihnen verbündeten Schwestern, die einander zur Seite sitzende dramatische und lyrische Dichtkunst, Melpomene und Erato, begleiten sie, gleich ihnen feierlich gekleidet und gekrönt, in mäfsiger Entfernung, auf einer schwellenden Wolke.

Im obern Lichte des glänzenden Gewölkes erzeugt sinkt sie näher herzu, und wallt vor den vom Antlitze des Musengottes alles beleuchtenden Strahlen her. Gleich einer andern, die vom Sitze der übrigen Musen und ihres Lehrers losgewunden, ihr gegen über, das Gebäude ereilte, hat sie, beim Niederlegen auf die gewölbte Decke, einen Theil des Gesimses überzogen, und daran sich weiter zur Oeffnung herein gewälzt. Der lichte Schatten, der die gemilderte Klarheit ihres Saumes an der Fläche nachahmt, scheint zu schwinden, und die Annäherung der Herabkommenden sichtbarer zu werden.

Melpomene schlägt ein breites Buch in ihrem Schoofse auf, worein sie ihre Blicke versenkt, als ob sie der melodischen Vereinigung des gesungenen und gesprochenen Ausdruckes ihrer Ideen nachdenke.

Ein Kind der Liebe, seiner Stelle zwischen beiden redenden Künsten getreu, erhebt sich hinter ihr, über ihre Linke herzu, und giebt bei dem, was sein Auge in den Blättern erschlich, mit gegen einander gekehrten Händen, ein stilles Zeichen ehrerbiethigster Bewunderung.

Erato sandte Amor, ihren getreuen Begleiter, voraus: durch die zwote Oeffnung, gerade über dem Orchester, siehet man, wie er, die Hand an der Leier, jeder wilden Leidenschaft gebiethen will, und sie selbst im Löwen, auf dem er sitzt, durch die Gewalt der Musik bezähmt. Sonst grausam, nun erweicht, scheint dieser im Laufe gehemmt, mit Weile auf wallender Bahn mehr

fürder

fürder zu ſchwimmen, als fort zu ſchreiten; und friedlich lauſchend ſieht er ſich um nach dem, der ihm mit dem Saitenſpiele nie empfundenes Gefühl ins Ohr rauſchte.

Die Mutter des kleinen Siegers wendet ſich, ſtillen Beifalls voll, vom ſchwebenden Lager zu ihm; verbirgt in der Linken den goldenen Apfel, der ihrer Schönheit im Wettſtreite mit Weisheit und Hoheit zufiel; verweilt aber mit theilnehmendem Vergnügen in einiger Entfernung, zur Annäherung bereit, und zum Entſchluſſe gereitzt, den Liebling, bei Endigung des ſiegenden Spieles, mit Schenkung des ſelbſt erlangten Preiſes zu überraſchen.

Sie vertraute ſeine hier entbehrlichen Waffen den Händen ihrer beiher ſpielenden Kinder, die ſie anderwärts zu verwenden ſich gelüſten laſſen. Schon raubt eins dem andern die Pfeile zu ihrer Beſtimmung aus dem Köcher.

Indeſſen wagte ſich der Unverſtand, in Marſyas Geſtalt, an den Thron des Apollo, und wurde, auf einen vom Gotte mit gebiethender Freundlichkeit gegebenen Wink, der Willkühr des Muſengefolges überlaſſen.

Durch die dritte Oeffnung ſieht man das Urtheil an ihm vollſtrecken.

Gewaltübende Götterknaben nöthigten ihn ſich zu krümmen, und mit hinterwärts gebundenen Armen vom Lichtquell zu entfernen. Das Ende der Bande in der Linken, und mit Rückenſtreichen von der aufgehobenen Rechten verfolgt ihn der eine; der andere faſst das ziegenfüſsige Miſsgeſchöpf bei den Haarlocken, quetſcht ihm mit beiden Händen die geſpitzten Ohren an den Kopf, und zieht ihn dabei, von der Höhe nieder, nach der Thüre zu.

Unter ihren umher ſchwebenden Brüdern empfiehlt einer dem andern, der ihn himmelan begleitet, mit lohnenden Lorbern in der Hand, ein offnes Buch, das mit dem Namen einer Virtuoſen-Familie, Bach, bezeichnet iſt, deren Stamm, durch ſeine aus Leipzigs Schooſse verbreiteten vielen Zweige, in und auſſer Deutſchlands Grenzen Früchte trägt.

So leicht ſich aus dem Sinne der Allegorie die Beſtimmung des Gebäudes erklärt, welches dem Muſikſtudium, beſonders der Uebung des Geſanges gewidmet iſt, um deſſen edelſte Anwendung die redenden Künſte ſchweſterlich ſich mit ihm beeifern; eben ſo deutlich wird dadurch zugleich erinnert, was Würde und Gewalt dieſer vereinigten Künſte vermag, und wie hier die Höhe ihres gemeinſchaftlichen Zweckes erſtrebt werden könne, wenn gute Genien ſorgen, daſs kein Unberufener oder Verworfener

fener dieſes Heiligthum der Muſen entweihe, und darin nur die Stimme ſolcher Lehrer laut werden darf, die mit einem Bach, Haſſe, Hiller oder Nauman in geiſtiger Verwandſchaft ſtehen."

Dieſe Schilderung iſt freilich etwas lang, da ſie aber für den jüngen Künſtler von groſsem Nutzen ſein kann, trugen wir kein Bedenken, ſie ganz auf zu nehmen, und erinnern nur noch ſchlüſslich gegen eine Stelle des Sulzeriſchen Artikels Allegorie, daſs die Baukunſt, als Baukunſt, von der Allegorie keinen Gebrauch machen kann, daſs z. B. die Schilder und Waffen an dem Fries des Berliniſchen Zeughauſes keine Allegorieen, ſondern bloſs zweckmäſsige, emblematiſche Verzierungen ſind, welche der Beſtimmung des Gebäudes entſprechen. In dem Rebenkranze vor einem Weinhauſe fand gewiſs noch kein Menſch eine Allegorie. *G.*

Allegretto.

(*Muſik.*)

Bedeutet eine gemäſsigtere Lebhaftigkeit als Allegro, oder eine mindere Geſchwindigkeit im Takte. *B.*

Allegro.

(*Muſik.*)

Ueber einem Tonſtücke angemerkt, bedeutet den zweiten unter den fünf angenommenen Hauptgraden der Bewegung vom Geſchwinden zum Langſamen, oder nach dem Preſto die geſchwindeſte von allen Bewegungen. Bezeichnet nun der Inhalt eines ſolchen Tonſtücks einen beſondern Charakter, auf den man für die Ausführung wünſcht aufmerkſam zu machen, ſo heiſst es Allegro agitato, Allegro con brio etc. Auſſer einem gewiſſen natürlichen Feuer, Praeciſion u. d. g. iſt Fertigkeit in der Kehle, den Fingern, dem Bogen, der Zunge, welches letztere nur auf blaſende Inſtrumente geht, (S. Anſatz) die vornehmſte Eigenſchaft bei Ausübung dieſer Art von Tonſtücken, welchen, da ſie bloſs auf mechaniſcher Cultur beruhen, das Adagio in Rückſicht der Fortſchritte jederzeit weit zurück ſtehn wird. *B.*

Allemande.

(*Musik.*)

Eine Gattung von Tonstück in Viervierteltakte, und in ernsthafter Bewegung. Die Benennung deutet an, dass er ursprünglich deutsch sei. Wenn Allemanden in Sonaten u. d. g. vorkommen, welches jetzt zwar selten geschieht, so giebt man ihnen eine etwas lebhaftere Bewegung. Eine Allemande bedeutet auch ein Tanzstück, und als solches steht sie in zweiviertel Takte, und hat eine muntre und etwas hüpfende Bewegung. *B.*

Allemande.

(*Tanzkunst.*)

Ein ursprünglich deutscher Tanz, den man auch Strasburgisch nennt. Der Charakter seiner Bewegung ist Fröhlichkeit, und seiner Pantomime trauliche, scherzende Zärtlichkeit.

Das Zeitmaass desselben besteht aus zwei Vierteln, deren letzteres der Tänzer wiederum in zwei Theile theilt. Seine Pas haben daher mit dem Gange des muntern Daktylus in der Dichtkunst eine auffallende Aehnlichkeit.

Die Allemande kann nur von einem einzigen Paare getanzet werden, es können aber auch mehrere an derselben Theil nehmen.

Der Tänzer schlingt seinen rechten Arm nachlässig um seine Dame, und sie legt ihre linke Hand traulich auf seine Schulter. In dieser Stellung tanzen sie in den vorher angegeben Schritten, während die erste Klausul zum ersten mahl gespielet wird, den Saal hinab, und kehren bei der zweiten Wiederhohlung zurück. Die übrigen Paare sind ihnen gefolgt.

Die Bewegungen der folgenden Touren sind Ausdrücke einer steigenden Freude, und einer höhern vertrauten Zärtlichkeit. Die Mannigfaltigkeit derselben hängt von der Geschicklichkeit des Tänzers ab. *G.*

Al Segno.

(*Musik.*)

Oder dal Segno. Diese Worte am Ende eines Tonstücks, bedeuten, dass man selbiges nicht ganz vom Anfang, sondern von der Stelle, wohin das Zeichen weist, wieder anfangen soll. *B.*

All

All' unifono.

(*Mufik.*)

Hier findet das ftatt, was bei alla ottava gefagt ift, nur mit dem Unterfchiede, dafs die Stimme, auf die gedeutet wird, nicht in der Octave, fondern mit den nämlichen Intervallen überzutragen ift. Es giebt aber gleichwohl Fälle, wo felbige auf die blofse Anzeige all' unifono doch in einer andern Octave mufs genommen werden, z. B. es ftünde im Syfteme des Baffes all' unifono colle Violini. Dergleichen Fälle find aber fchon an fich einleuchtend, und der natürliche Umfang jedes Inftruments führt den Spieler von felbft drauf. *B.*

Alt.

(*Mufik.*)

Haute contre bei den Italiänern Contr' Alto, oder Alto Tenore, ift unter den mehrern Claffen, in welche die Stimmen nach der Verfchiedenheit ihrer Höhe und Tiefe eingetheilt werden, die dritte nach dem Sopran und Diskant, wenn man nämlich anders auf die verfchiedentlich angenommene Eintheilung des Diskants in der erften und zweiten Rückficht nehmen will. Der weitefte Umfang der Altftimme ift vom kleinen *F* bis ins zweigeftrichene *C*. Wird diefer Umfang nun entweder von oben, oder von unten um eine Terz verringert, fo heifst er entweder der tiefe oder der hohe Alt. Gewöhnlich wird er in Italien von einer weiblichen, oder Caftratenftimme gefungen, denn aufferdem ift er auch nicht natürlich, und überfchreit, wenn ihn eine Mannsftimme vorträgt, auf eine widrige Art die übrigen Stimmen. *B.*

Ambitus.

(*Mufik.*)

Siehe den Artikel Umfang.

Amorofo.

(*Mufik.*)

Zärtlich, liebreich, tendrement. Diefe Worte über einem Tonftücke bezeichnen eine fanfte und langfame Bewegung, die von einem zarten und rührenden Ausdruck belebt

belebt wird. Der Charakter des italiänischen Amoroso hat mehr Accent und mehr Leidenschaftliches als das französische Tendrement. *B.*

Amphicord.

(*Musik.*)

Oder L y r e b a r b e r i n e. Ein Saiteninstrument, dessen Erfinder Jean Doni ist, in dessen Werken man eine nähere Beschreibung davon findet. *B.*

Amphitheater.

(*Baukunst.*)

War bei den Römern ein zu den Kampfspielen der Fechter oder wilden Thiere bestimmtes Gebäude. Seine Form war rund oder oval. In der Mitte desselben war ein grosser mit Sand belegter Platz, A r e n a genannt, auf welchem die Kampfspiele vorgestellet wurden, rings um denselben waren Gewölbe, worin man die wilden Thiere aufbewahrte. Ueber diesen Gewölben erhob sich eine Galerie für die vornehmsten Zuschauer. Die vierzehen, immer höher und höher steigenden Reihen von Sitzen waren für die reichern Bürger, die obersten für das gemeine Volk bestimmt. Da diese Gebäude so grofs waren, dafs sie dreissig bis achtzig tausend Zuschauer fasten, und da man bei Schauspielen der Art keine künstliche Beleuchtung anbringen konnte, so baute man sie ohne Dach.

Das gröſseste und schönste A m p h i t h e a t e r wurde vom Kaiser Vespasian angefangen, und von seinem Sohne Titus vollendet. Es erhielt nachher seiner Gröſse wegen den Namen il Coloseo, und es stehen noch jetzt beträchtliche Stücke von demselben. Das A m p h i t h e a t e r zu Verona hat sich unter allen andern noch am besten erhalten, und wird auf Kosten der Stadt unterhalten.

In unsern Schauspielhäusern nennet man den Platz der Bühne gegen über, auf welchem allmählig höher steigende Bänke angebracht sind, gleichfalls das A m p h i t h e a t e r. *G.*

Anakreon.

Aus Teos in Jonien, blühte in der 62sten Olympiade, 532 Jahre vor unserer Zeitrechnung. Wegen der Gewaltthätigkeiten der Perser unter dem Cyrus oder Cambyses ver-

verlieſſen die meiſten Einwohner von Teos ihr Vaterland, und begaben ſich nach Abdera, bei welcher Gelegenheit ſich vielleicht auch Anakreon nach Samos begab, welche Inſel damahls von Polykrates, einem Freunde der ſchönen Künſte beherrſcht wurde, der dem Dichter ſeine Freundſchaft ſchenkte. Hipparchus, der Beherrſcher von Athen, zog ihn von da an ſeinen Hof, und überhäufte ihn mit Ehre.

Er beſang Wein und Liebe, mit einer Einfalt, einem Witze, einer Laune, die in einigen Liedern unübertreflich iſt. Seine Phantaſie mahlt ihm Alles in einem goldenen Lichte, die Sorgen des Lebens und der Zukunft fliehen vor ſeinen Bechern und Roſenkränzen, Amoretten wiegen ihn in Träume ein, und ſchöne Mädchen küſſen ihm den Kummer weg. Heiterer, unbefangener Lebensgenuſs war ſeine Moral, und Wein und Liebe und Roſen ſeine Sorge. Seine Lieder ſind, wie ſich Sulzer ausdrückt, ein Blumengarten, wo tauſend liebliche Gerüche herumflattern; wenn er aber hinzuſetzt: Wo keine einzige nahrhafte Frucht anzutreffen iſt, mag er dem guten Anakreon wohl einiges Unrecht thun.

Das kurze, meiſt dreifüſsig jambiſche Sylbenmaaſs iſt dem leichten Gange ſeiner Ideen ſehr angemeſſen, und die Wendungen, die er in ſeinen Liedern nimmt, verdienen zu ähnlichen Producten ein fleiſsiges Studium, und verrathen eine Meiſterhand. Wir beſitzen noch ein und ſiebenzig Lieder, die ihm zugeſchrieben werden, aber von ſo ungleichem Werthe ſind, daſs man faſt allgemein an der Aechtheit mehrerer von ihnen zweifelt. *G.*

Anatomie.

(*Bildende Künſte.*)

Die Anatomie der Künſtler iſt die Kenntniſs der äuſſern Theile des menſchlichen Körpers, und der Veränderungen derſelben nach den verſchiedenen Stellungen, Rührungen und Bewegungen, eine Kenntniſs, die dem bildenden Künſtler um deſto nothwendiger iſt, je weniger wahre Schönheit ohne Wahrheit der Darſtellung überhaupt Statt finden kann.

Der Künſtler will in ſeinen Werken keine todten Figuren darſtellen, will uns eine täuſchende Nachbildung der Menſchen, ihrer Stellungen, Handlungen und Rührungen geben; wie aber wird er dieſen Zweck erlangen, wenn er nicht die Bewegungen und Gänge der Knochen und Muskeln kennt, wie will er uns den Seelenzuſtand des nach-

nachbildeten Menschen darstellen, wenn er nicht das Spiel der Muskeln, ihre Anschwellungen und Senkungen weiss? Wie will er uns überreden, die Bewegung seiner Figur sei wirklich lebendig, wenn die Bewegung ihrer Sehnen und Muskeln der Natur widerspricht? — Glückliche Anlagen, Genie, Geschmack, Leichtigkeit in der Nachbildung kann ein positives Studium nicht ersetzen, ohne welches der Künstler einer Figur weder Ponderation, noch Bewegung, noch Ausdruck, geben kann.

Es hat Mahler und Bildner gegeben, vorzüglich aber unter denen, die den Gothischen Geschmack aus den Künsten vertrieben, und giebt deren noch jetzt, welche das Studium der Anatomie allzu sehr liebten, und es in ihren Werken allzu sehr zeigten. Man mahlt und bildet noch keinen Hercules, wenn man einem Manne starke und robuste Muskeln giebt, so wie man noch keine Venus darstellt, wenn man einen weiblichen Körper mit ganz gerundeten und muskelleeren Gliedmaassen mahlt. Ueberladung der Muskeln ist ein eben so grosser Fehler, als gänzlicher Mangel derselben, und die Wahrheit des Ausdrucks verlangt schlechterdings auch Wahrheit des nachgebildeten Gegenstandes. *G.*

Andante.

(*Musik.*)

Bedeutet unter den fünf angenommenen Graden der Bewegung die dritte vom Langsamen zum Geschwinden. Es kommt von dem italiänischen Wort andare, gehen her, bezeichnet eine deutlich abgemessene ruhige Bewegung, und kommt fast mit dem überein, was die Franzosen gracieusement nennen. Der durch das Wort Andantino bezeichneten Bewegung, kann man füglich ihre Stelle zwischen Andante und Allegretto geben, so wird sie wenigstens jetzt fast allgemein genommen. Rousseau will durch Andantino einen mindern Grad von Munterkeit als durch Andante verstanden wissen. *B.*

Angenehm.

(*Aesthetik.*)

Angenehm ist das Gattungswort für alle Arten des Vergnügens. Siehe den Artikel Empfindung. Kant hat sich willkührlich in seiner Kritik der aesthetischen Urtheilskraft dieses Wortes zur Bezeichnung dessen bedient,

dient, was den Sinnen in der Empfindung gefällt, und das Angenehme in dieser Bedeutung vom Vergnügen am Guten und Schönen mit vieler Feinheit unterschieden. Das Angenehme ist ihm ein bloßes Privatgefühl, welches in der besondern Art der sinnlichen Empfänglichkeit und den besondern Neigungen eines Individuums gegründet ist, also auf Nothwendigkeit und Allgemeinheit nicht Anspruch machen kann. Siehe die Artikel Gut und Schön. *H.*

Angenehm.

(*Zeichnende Künste.*)

Die Darstellung solcher Gegenstände, Formen und Farben, die wir im Allgemeinen gern sehen, macht in der Mahlerei das aus, was wir angenehm nennen. Es giebt also keine besondere Gattung für dasselbe. Man kann historische Gemählde und Landschaften u. s. f. in der angenehmen Manier mahlen.

Der Charakter des Angenehmen bestehet darin, daß unsere Sinne leicht beschäfftiget, unserer Seele sanfte Rührungen und ruhig begehrende Gefühle zugeführet werden. Was stark bewegt, uns zu großen Leidenschaften begeistert, kann groß, kann erhaben, kann unendlich schön sein, aber es ist nicht angenehm.

Der Künstler bringt das Angenehme erstlich durch die Wahl solcher Stoffe, welche unserer Phantasie ein leichtes Spiel verursachen, sodann durch ungezwungene, höchst natürliche und leichte Stellungen und Bewegungen der Figuren, und zuletzt durch ein Colorit hervor, welches man in der Sprache des gemeinen Lebens gefällig nennt. Die Schatten müssen hier vorzüglich leicht und warm, die Lichter gemildert, die Tinten der Töne so verschmolzen sein, daß das Auge des Betrachters leicht und ohne Anstoß darüber hingleitet.

Die Stellungen und Bewegungen des menschlichen Körpers, welche die Mode angenehm nennt, sind gewöhnlich im höchsten Grade affectiert und maniriert. Der Künstler, der angenehme historische Gemählde liefern will, wird also die Stoffe derselben nicht aus großen Gesellschaften und glänzenden Cirkeln, sondern aus der durch Kunst und Affectation noch unverdorbenen Menschenklasse herhohlen müssen. Grimasierende Gesichtszüge, Tanzmeistergeschmeidigkeit, Theatergebehrden führen uns allemahl die Idee von Zwang unausbleiblich herbei, und erregen nothwendiger Weise ein unangenehmes Gefühl. *G.*

Angloife.

(*Mufik.*)

Englifcher Tanz, Country dance, ländlicher Tanz, den wir fälfchlich Contertanz nennen, ift ein Tanz- oder Tonftück von fehr lebhaftem Charakter, welcher oft bis an das Mäfsigkomifche grenzt. Er wird in zweiviertel, oder auch in drei- und fechsachtel Takt gefetzt, und fehr munter, beinahe hüpfend vorgetragen. Die erfte Note eines jeden Taktes wird meift mit gutem Erfolge etwas ftark accentuirt. Die Bewegung ift zwar gefchwinde, doch nicht immer in gleichem Grade. *B.*

Anlage.

(*Schöne Künfte.*)

Die Darftellung der wefentlichften Theile eines Werkes, nach deren Vollendung nichts Wichtiges mehr hinzugefetzet werden darf. Einzelne Schönheiten vergüten die Fehler der Anlage nicht, und es ift hauptfächlich in der Anlage, wo fich das Genie am vortheilhafteften zeigt. Schöne, fleifsig ausgeführte Details können auch mittelmäfsige Köpfe liefern, aber das Genie allein kann ein grofses, fchönes Ganze umfaffen, wenn es auch oft zu feurig ift, der fchönen Anlage eine eben fo fchöne Ausführung zu geben. Ein Werk der Kunft kann alfo, wenn es auch wenig, oder wohl gar fchlecht ausgeführet ift, fchon der Anlage wegen Werth haben. *G.*

Anlage.

(*Schöne Gartenkunft.*)

Diefes Wort wird in der fchönen Gartenkunft in doppelter Bedeutung genommen; in der erftern bezeichnet es einen für fich ein Ganzes ausmachenden Theil des Gartens, und in der letztern, die Zufammenfetzung, Anordnung, Vertheilung der gefammten einzelnen Theile, zu einem zweckmäfsigen, wohlgefälligen und fchönen Ganzen. Da von der erftern Bedeutung diefes Wortes in mehrern Artikeln diefes Wörterbuches gehandelt werden wird, fo wollen wir uns hier blofs mit der letztern befchäftigen.

Die Gartenkunft hat mit allen andern fchönen Künften das gemein, dafs fie Erregung des Gefühls beabfichtiget, diefes Gefühl durch verfchiedene Nüancen hindurch leitet, um es endlich zu einem harmonifchen Ganzen zu

 ftimmen.

ſtimmen. Von dieſem Grundſatze muſs alſo auch der Gartenkünſtler bei der Anlage ſeines Werkes ausgehen. Er muſs fürs erſte den allgemeinen Charakter der Gegend, die er zu einem Kunſtwerke umwandeln will, lang und fleiſſig ſtudieret, ſeine jedesmahligen Empſindungen bei dem Herumwandeln in derſelben genau beobachtet, und die ausgezeichnet haben, welche ihm die herrſchenden waren. Kennt er dieſe genau, ſo wird ihm auch ſein Gedächtniſs ſagen, welcher einzelne Zug der Gegend ihn in der Reihe ſeiner Gefühle ſtöhrte, welcher entweder nur im Miſsverhältniſſe mit ihnen ſtand, oder dem herrſchenden Eindrucke ganz heterogen war. Er weiſs nun, was ſeiner Gegend fehlt, um ein vollendetes Ganze zu werden. Die Uebergänge der verſchiedenen Nüancen der Ausdrücke waren vielleicht zu plötzlich, zu wenig geordnet, zu auffallend; er ſuche ſie alſo durch Schönheiten, die er anderwärts ſahe und fühlte, näher mit einander zu verbinden, zu ordnen, auszugleichen, der allzu einfachen Gegend Abwechſelung und Mannigfaltigkeit zu geben, und vereinbare dieſe Mannigfaltigkeit mit lachender Anmuth. Iſt der Charakter ſeiner Landſchaft feierlich, wie oft wird ſie ihm da Gelegenheit zu den rührendſten Scenen darbiethen, iſt er ernſt, iſt er erhaben, wie ſehr kann er da den Betrachter zu groſsen, edeln Gefühlen vorbereiten, wenn er den Gang der menſchlichen Empfindungen, und die äuſſern Urſachen beobachtete, welche ſie hervorbringen.

Er vermeide bei ſeinen Gartenanlagen hauptſächlich zwei Fehler, Einförmigkeit und Ueberladung. Die erſtere führt gerade zu auf die alte Manier in den Gärten zurück, und die letztere iſt eckelhaft und lächerlich.

G.

Anlauf.

(*Baukunſt.*)

Siehe den Artikel Ablauf.

Anmuth.

(*Aeſthetik.*)

Die meiſten aeſthetiſchen Schriftſteller bedienen ſich des Wortes Anmuth zur Bezeichnung deſſen, was die mehreſten vorzüglich gebildeten Nationen durch Grazie ausdrücken. Allein wenn wir den ganzen Reichthum unſerer Sprache für die Darſtellung mannigfaltiger Nüancen des Vergnügens an Form gehörig benutzen, finden wir,

daſs

dafs Anmuth weit entfernt ift, mit Grazie identifch zu fein.

Unfere Sprache biethet uns die Wörter: Reitz, Anmuth, Lieblichkeit, Liebreitz, Holdfeligkeit, als eine Stufenfolge von Ausdrücken verwandter Empfindungen dar, deren die eine fich über die andere erhebt. Reitz fcheint das generifche Wort zu fein, die übrigen Wörter drücken befondere Arten des Reitzes aus. Nur das Schöne kann reitzend fein; das Schöne wird aber reitzend, wenn es nicht blofs das Vergnügen der Contemplation erregt, fondern zugleich auch eine fchwärmerifche Begier, fich innig mit ihm zu vereinigen, es feiner Phantafie zu fortdauerndem Genuffe zu übergeben.

Anmuth und Lieblichkeit find von Liebreitz und Holdfeligkeit dadurch unterfchieden, dafs jene auch von leblofen und thierifchen Wefen, diefe blofs von Menfchen und höhern Wefen gebraucht werden können; jene ein durch die Auffaffung einer Form erregtes angenehmes Lebensgefühl, diefe ein höheres mit der Sittlichkeit nah verwandtes Gefühl ausdrücken; jene in Werken der Kunft in der Anordnung und Manier, diefe im Ausdrucke ihren Grund haben. Ich kann einer Flur, der Geftalt eines Thieres, Anmuth, Lieblichkeit zu eignen, ich kann in einer Behandlung des Helldunkels, des Colorits Anmuth, Lieblichkeit finden; allezeit drücke ich damit aus, dafs eine gewiffe Form mich unmittelbar in den Zuftand eines lebhaftern, harmonifchen und fanften Spiels der Lebensgeifter verfetzt; die Anmuth hat mehr den Charakter der Lebhaftigkeit, denn die Lieblichkeit; die Lieblichkeit mehr den Charakter der Sanftheit, als die Anmuth.

Liebreitz ift das ächte deutfche Wort für Grazie. Es ift nur demjenigen Gefchlechte eigen, welches unferer Leidenfchaft den Beinahmen des Schönen verdankt, und zwar ihm nur in der Blüthe des Lebens eigen. Liebreitz begleitet bei diefem Gefchlechte den Ausdruck der Liebe, und athmet aus jenen zauberifchen Mienen und Bewegungen, in welchen der Ausdruck der Liebe mit dem Ausdrucke einer unfchuldvollen Begier, die Liebe zu verbergen, frei und natürlich verknüpft ift. Der Liebreitz fteht auf einem fo feinem Punct zwifchen der Offenheit der Unfchuld, und der fchamhaften Zurückhaltung der Unfchuld, dafs das geringfte Uebergewicht auf einer von beiden Seiten fie fogleich vernichtet. Nur darin befteht der Zauber des Liebreitzes, dafs wir von dem fchönen Momente überrafcht werden, wo Unfchuld Neigung

verrathen und auch verhüllen möchte. Dieses schöne Moment vermag kein Studium zu erkünsteln; die Natur hat sich den Ausdruck davon vorbehalten, und Jede, die ihr diess Geheimniss ablernen will, findet sich bald gestraft, indem sie statt des Liebreitzes nur eine fade Ziererei annimmt, die in eben dem Grade zurückstösst, als der wahre Liebreitz anzieht. Der Liebreitz ist für die Künstler eine der schwersten Klippen; der bildende Künstler muss nur vom Genie und der Begeisterung erwarten, dass Werke von ihm Liebreitz athmen; der Dichter hat den grossen Vortheil, dass er nur die Wirkungen der liebreitzenden Form ausdrücken darf, um auf unsere Phantasie zu wirken. Ein Gedicht beseelt von dem feinsten Ausdrucke der Grazie ist Klopstocks künftige Geliebte, und folgende Stellen verbreiten vielleicht über meine Theorie einiges Licht:

Aber du gehest denkend und langsam, das Auge voll Thränen
Und jungfräulicher Ernst deckt dein verschönert Gesicht.
Täuschte dich jemand? Und weinst du, weil deiner Gespielinnen eine
Nicht, wie von ihr du geglaubt, redlich und tugendhaft war?
Oder liebst du, wie ich? Erwacht mit unsterblicher Sehnsucht,
Wie sie mein Herz mir empört, dir die starke Natur?
Was sagt dieser erseufzende Mund? Was sagt mir diess Auge,
Das mit verlangendem Blick sich gen Himmel erhebt?
Was entdeckt mir diess tiefere Denken, als fühlst du ihn vor dir,
Ach, als sänkst du ans Herz dieses Glücklichen hin.
Ach du liebest! So wahr die Natur kein edleres Herz nicht
Ohne den heiligsten Trieb derer, die ewig sind, schuf!
Ja du liebest, du liebest! — — — —

Alles empfind ich von dir; kein halb begegnendes Lächeln,
Kein unvollendetes Wort, welches in Seufzer verflog;
Keine stille mich fliehende Thräne, kein leises Verlangen,
Kein Gedanke, der sich mir in der Ferne nur zeigt;
Kein

Kein halbſtammelnder Blick voll unausſprechlicher Reden,
Wenn er den ewigen Bund ſüſſer Umarmungen ſchwört;
Auch der Tugenden keine, die du mir ſittſam verbirgeſt,
Eilet mir unerforſcht und unempfunden vorbei.

Holdſeligkeit iſt nur überirdiſchen, idealiſchen, weiblichen Geſtalten eigen, ſie iſt der Ausdruck vollendeter Reinheit der Seele, erhabener allumfaſſender Liebe und Sympathie gegen niedere Weſen, bei welchem man ſich zugleich geſtimmt fühlt, ſich zutrauensvoll anzunähern, und demüthig zurückzuziehen. *H.*

Anordnung.

(*Schöne Künſte.*)

„Daſs ein ganzes Werk, ſpricht Sulzer, nach Be„ſchaffenheit der Abſicht ſich der Einbildungskraft auf die „vortheilhafteſte Weiſe darſtellt; daſs es als ein unzer„trennliches Ganze erſcheint, in dem weder Mangel noch „Ueberfluſs iſt; daſs jeder Theil durch den Ort, wo er „ſteht, die beſste Wirkung thut; daſs man das Ganze mit „Vergnügen überſieht, und in der Vorſtellung deſſelben „jeden Haupttheil wohl bemerket, oder bei Betrachtung „jedes einzelnen Theiles auf eine natürliche Weiſe zu „der Vorſtellung des Ganzen geführt wird; dieſes ſind „Wirkungen der guten Anordnung. Ohne ſie kann „kein Werk, im Ganzen betrachtet, vollkommen ſein, „was für einzelne Schönheiten es immer haben mag.“

Man ſieht aus dieſer genauen Bezeichnung deſſen, worin die Anordnung eines jeden Werkes der Kunſt beſteht, daſs ſie nächſt der Erfindung den wichtigſten Theil der Kunſt, daſs ſie alſo nach der Erfindung des Künſtlers erſte Sorge ſein muſs. Hat er alle Gegenſtände ſeines Werkes gut geordnet, ſie in das gehörige Licht geſtellt, die Nebenumſtände und das Beiwerk richtig berechnet, ſo wird ihm die Ausführung leicht werden, ſo kann er alle gehoffte Wirkung erwarten. Uebereilte er ſich in der Anordnung, durchdachte er das, was man mit einem andern Worte auch den Plan eines Werkes nennt, nicht fleiſſig genug, ſo wird er ſich, je mühſamer er die einzelnen Theile deſſelben ausführt, deſto mehr als einen kleinen Geiſt zeigen, und deſto geringer wird der künſtleriſche Werth ſeines Werkes ſein.

Da aber auch von Seiten des Betrachters eines Werkes der Kunſt ein gewiſſer Grad von Genie und eine mehr als oberflächliche Kenntniſs der Kunſt erfordert wird, um den Werth einzuſehen, den die weiſe Anordnung dem Werke giebt, da faſt jeder Menſch die Fähigkeit beſitzt, den auf einzelne Theile verwandten Fleiſs und die Künſtlichkeit der ſorgfältigen Ausarbeitung zu beurtheilen, ſo erhalten auch diejenigen Werke, in welchen die Anordnung vernachläſſiget, jeder einzelne Theil aber fleiſſig ausgeführet iſt, oft im Allgemeinen mehr Beifall; und daher kommt es, daſs ſelbſt gute Künſtler dieſen höhern Theil der Kunſt nicht ſelten vernachläſſigen, und die genaue Verbindung aller Theile, die Abwechſelung oder Mannigfaltigkeit der auf einander folgenden Theile, und die Ver- und Entwickelung der Darſtellungen weniger achten, als die Ausführung der Details. Daher kommt es, daſs ſie oft ein Nebenwerk in blendendes Licht ſetzen, den Reichthum der Farbe an ihm verſchwenden, und die Harmonie und Haltung des Ganzen zerſtöhren.

Ein wichtiges Erforderniſs oder doch wenigſtens ein groſser Vorzug einer guten Anordnung iſt Einfalt derſelben. Da aber ein groſser Geiſt dazu gehört, aus Wenigem etwas Groſses zu machen, durch wenige Gegenſtände Aufmerkſamkeit und Bewunderung zu erregen, einen einfachen Plan intereſſant und angenehm auszuführen, ſo werden gemeinhin die Gegenſtände eines Werkes vervielfacht; durch den dabei faſt nothwendigen Mangel an genauer Verbindung aber wird der Betrachter des Kunſtwerkes zerſtreut und ſein Intereſſe für daſſelbe geſchwächt, da es ohne ſtrenge Berechnung der aufzuwendenden Kräfte und des richtigen Verhältniſſes ganz unmöglich iſt, die gehoffte Wirkung hervor zu bringen. *G.*

Anordnung.

(*Mahlerei.*)

Die Anordnung iſt die Vertheilung der Figuren und Gegenſtände eines Gemähldes und ihrer Beleuchtung. Nach dieſer Definition wird alſo eine doppelte Anordnung Statt finden, und zwar erſtlich die dichteriſche und ſodann die mahleriſche.

Die dichteriſche Anordnung beſchäftiget ſich mit der Stellung der einzelnen Figuren, mit der Verſammlung derſelben zu beſondern Gruppen, und mit der Verbindung, in welcher dieſe einzelnen Gruppen mit der Haupthandlung des Stückes ſtehen. Der Künſtler muſs

vor

vor allen Dingen die Hauptperson seines Gemähldes so stellen, dafs sie dem Betrachter zuerst in die Augen falle, die Nebenpersonen, die zwar dem Stoffe unentbehrlich, aber mit dem Wesen desselben nicht so ganz innig verwebt sind, immer weniger und weniger Theil an der Haupthandlung nehmen lassen, je weiter sie von der ersten Figur des Gemähldes entfernt sind,

Die verschiedenen einzelnen Gruppen müssen Bezug auf die Haupthandlung haben, und so viel als möglich jede für sich ein Ganzes ausmachen.

Da besonders in einem aus vielen Figuren zusammengesetzten Gemählde die gröfseste Deutlichkeit und Bestimmtheit der Stellungen, Ausdrücke, Zeichnungen nothwendig ist, wenn nicht einzelne Theile des Gemähldes zu Räthseln werden sollen, so müssen alle diese Figuren in der Seele des Künstlers vorher eine genau bestimmte und vor allen ausgezeichnete Form und den richtigsten Ausdruck erhalten haben, ehe er sie hinzeichnet. Er mufs die verschiedenen Figuren in seiner Phantasie gleichsam wie die Glieder einer Kette an einander zu reihen vermögen, deren keins fehlen darf, wenn nicht eine Lücke entstehen soll. Hat er sie vorher richtig gefühlt und gedacht, das Interesse, welches jede derselben an der Haupthandlung nimmt, genau abgewogen, die Fläche auf welcher sie am zweckmäfsigsten stehen wird, sorgfältig bestimmt und abgemessen, so wird er in Ansehung der dichterischen Anordnung leicht glücklich sein.

Aus dem allen ersiehet man, dafs sich zwar im Allgemeinen über die Anordnung Regeln geben lassen, dafs aber ein Künstler, wüfst' er auch alle Regeln auswendig, welche je über die Anordnung gegeben worden sind, dennoch in Ansehung der dichterischen Anordnung nichts, als mittelmäfsige Werke liefern wird, wenn es ihm an Genie, an einem lebhaften Gefühl des Zweckmäfsigen und Schicklichen, und an der glücklichen Gabe fehlt, den Augenblick einer Handlung aufzufassen, welche sie am besten chrakterisiert, und dem Betrachter über dieselbe in keinem Zweifel läfst.

Aber ist er in Ansehung der Stellungen, des Platzes und der Flächen der Figuren seines Werkes in Richtigkeit, so hat er das Geschäft der Anordnung erst zur Hälfte vollendet; es bleibt ihm noch das eigentlich Mahlerische desselben übrig, welches zu der Wirkung, die das Gemählde, als Gemählde betrachtet, hervor bringen soll, wesentlich und unumgänglich nothwendig ist.

Die mahlerische Anordnung ist es, welche den glücklich erfundenen und zweckmäfsig gestellten Figuren

eines Gemähldes erst ihren Werth giebt, indem sie Licht und Schatten, Töne und Tinten nach den Gesetzen des Helldunkels zweckmäſsig bestimmt, die Hauptpersonen in das vortheilhafteste und stärkste, die übrigen in ein verhältniſsmäſsiges Licht stellt, die Nähe und Ferne der Figuren und Flächen angiebt, und im Einverständnisse mit der dichterischen Anordnung dem Ganzen Einheit und einen Ausdruck verleiht, der dem Geist und Auge gleich wohlgefällig ist.

Da in mehrern Artikeln dieses Wörterbuches von Gegenständen gehandelt wird, welche sowohl die dichterische als auch die mahlerische Anordnung betreffen, so konnten wir uns hier um desto kürzer fassen, und wollen nun nur noch anführen, worin die Güte der doppelten Anordnung besteht.

Die Figuren müssen weder gedrängt noch verworren, sondern frei und ungezwungen gestellet, und ohne Affectation gruppieret sein. Jede muſs einen der Rolle, welche sie bei der Handlung spielt, gemäſsen Platz einnehmen, und alle müssen den zu ihren Bewegungen nöthigen Raum haben. Hierzu aber ist erforderlich, daſs das Gemählde Tiefe, und eine richtige Perspective habe. Die Verwirrung und das Gedränge von Figuren, deren eine die andere zu erdrücken scheint, der Tumult, den man, ohne daſs es der Stoff erfordert, in mehreren Gemählden findet, beweiset zwar, daſs der Künstler Reichthum besitzet, aber auch zugleich, daſs er ihn nicht gehörig anzuwenden, und von einem jeden Theile desselben Nutzen zu ziehen weiſs. Das groſse Verdienst der Anordnung bestehet nicht im Reichthum an Figuren, sondern in der Reinheit und weisen Verkettung derselben, darin, daſs eine die andere geltend macht, eine den Charakter und den Ausdruck der andern verstärken hilft. *G.*

Anordnung.

(*Baukunst.*)

Die Anordnung in der Baukunst weiset jedem Theile eines Gebäudes seinen gehörigen Platz an, und stellet sie so zusammen, daſs sie ein schönes Ganze ausmachen. Sie ist, wie in der Mahlerei von doppelter Art, die erstere beschäftiget sich mit dem Aeussern, die letztere mit dem Innern des Gebäudes, und ist, da sie neben der Bequemlichkeit und Zweckmäſsigkeit, auch Schönheit der Form beabsichtiget, ein Werk des Geschmacks, und gewissermaſsen des Genies.

Der

Der Gegenſtand der Anordnung des Aeuſſern iſt vor allen Dingen Zweckmäſsigkeit, denn ohne ſie findet keine wahre Schönheit Statt. Dieſem erſten Geſetze zu Folge muſs die Anordnung oder Anlage eines Tempels von der eines Pallaſtes, die Anlage eines öffentlichen Prachtgebäudes, von der einer Privatwohnung, und die Anlage eines Theaters, von der eines Gartenhauſes weſentlich verſchieden ſein. Die Verſchiedenheit der Beſtimmung, zugleich aber auch die Verſchiedenheit des Platzes, iſt der Maaſsſtab, nach welchem die Gröſse, die Höhe, die Abweichungen von der geraden Linie, die Verzierungen des Architekten, des Bildners und des Mahlers gemeſſen werden müſſen, unter welchen letztern wir auch ſogar den Anſtrich des ganzen Gebäudes verſtanden wiſſen wollen.

Im Allgemeinen iſt die gerade Linie und das längliche Viereck für Werke der Baukunſt die zweckmäſsigſte Form. Die runde Form iſt nur für ſolche Gebäude gut, die keine Zimmer haben, für Kirchen, Schauſpielhäuſer u. ſ. f. Eine aus dieſen beiden zuſammengeſetzte Form kann, weil ſie mehr Mannigfaltigkeit hat, bei Palläſten ſehr gut angebracht werden, da man in dem mittlern Theile derſelben einen groſsen Saal mit einem Cirkelvorſprunge anbringen kann. Jedoch verlangt der Geſchmack, daſs dieſer Cirkel nicht allzu gebogen ſei, weil man ſonſt auſſer Stande ſein würde, das Ganze und alle einzelnen Theile deſſelben zu überſehen.

Iſt das Gebäude lang, ſo würde eine ununterbrochen fortgehende gerade Linie durch ihre ewige Einförmigkeit dem Auge miſsfallen; das Gebäude habe alſo verſchiedene Vorſprünge und Vertiefungen, welche jedoch ſo angebracht werden müſſen, daſs das Auge ſelbſt in einer beträchtlichen Ferne, ſelbſt auf einem Platze, auf welchem das Gebäude in einer zurückweichenden Perſpective erſcheint, in Anſehung des Haupttheiles deſſelben nicht in Verwirrung gerathe. Um dieſes zu vermeiden muſs man die hervor ſpringenden Theile durch zweckmäſsig angebrachte Verzierungen noch mehr hervor heben, und im Fall das Gebäude ſehr lang iſt, um deſto mehr, je näher ſie der Mitte, als dem Haupttheile des Gebäudes liegen, und die Mitte ſelbſt, die am meiſten hervor ſpringt, am meiſten.

Iſt das Gebäude für viele Bewohner beſtimmt, die zuſammen Ein Ganzes ausmachen, ſo giebt man dem Gebäude am beſsten eine viereckige Form, welche einen geräumigen Hof umgiebt, oder ſchlieſset an jede Ecke deſſelben einen Flügel an, die man vorn mit einer niedrigen Mauer, oder einem Gatterwerk verbindet. Dadurch gewähret

währet man dem Auge eine angenehme Form, und genieſset des Vortheils, aus allen Theilen auf die Straſse ſehen zu können.

Da die Baukunſt weniger als andere Künſte durch Mannigfaltigkeit der Form gefallen kann, ſo iſt ſie bloſs durch die ſtrengſte Beobachtung der Geſetze der Zweckmäſsigkeit und Regelmäſsigkeit vermögend, Wohlgefallen zu erregen. Das geringſte Verſehen gegen dieſe Geſetze wird daher zu einem unverzeihlichen Fehler, und der Architekt, der ſich bei einem öffentlichen Gebäude dieſes Fehlers ſchuldig machte, ſollte dafür mit der Unſterblichkeit ſeines Namen beſtrafet werden.

Bei der Anordnung des Innern eines Gebäudes kommt es erſtlich wiederum auf die Beſtimmung deſſelben an. Eine Kirche erhält eine andere Eintheilung, als ein Schauſpielhaus, ein Pallaſt eine andere, als eine Privatwohnung. Das zweite Geſetz der Anordnung des Innern iſt Bequemlichkeit, wobei, im Fall es ein Wohnhaus iſt, (und die Anordnung deſſelben macht die meiſte Schwierigkeit, und erfordert das meiſte Nachdenken) auf die Lebensart und die Geſchäfte der Bewohner, auf den Umſtand, ob es für Eine oder mehrere Familien beſtimmt iſt, und darauf geſehen werden muſs, daſs man leicht und bequem aus einem Zimmer in das andere, und zu allen nöthigen Behältniſſen kommen, und überall das erforderliche Licht haben kann. *G.*

Anſatz.

(*Muſik.*)

Bezeichnet die Art, wie ein Flötenſpieler ſein Inſtrument anſetzt. Der Werth und die Güte des Tons hängen ganz hievon ab, und dieſer wird nach dem Gebrauche der Luft des Athems, Andrückung der Flöte an die Lippen u. ſ. w. gut oder ſchlecht. Gehöriger Gebrauch und Fertigkeit der Zunge tragen ſehr viel bei, einen Geſang ſo wie auch Paſſagen zu ſchattieren, nur hat man ſich in Acht zu nehmen, daſs bei der Anwendung derſelben nicht hin und wieder die Feinheit des Tones leide. Ein Fall, der beſonders beim ſogenannten doppelten Zungenſtoſse leicht eintritt. *B.*

Anschlag.

(*Musik.*)

Wenn zwei Vorschläge einer von unten, der andre von oben zusammengesetzt werden, so entsteht hieraus ein Doppelschlag, welcher auch der Anschlag genennt wird. Man braucht ihn kurz und lang. Im ersten Fall heisst er der unpunctierte, oder schlechtweg der Anschlag, im zweiten der lange oder punctierte Anschlag.

Unter anschlagenden Noten versteht man solche, die auf die gute Taktzeit fallen, oder doch so behandelt werden, als stünden sie im regelmässigen Durchgang. Sie sind also im Gegensatz mit den Noten zu betrachten, die keine Bezifferung haben. *B.*

Anstand.

(*Schauspielkunst.*)

Unter Anstand versteht man im Allgemeinen ein gefälliges Aeusseres, welches den Mann von Bildung und Sitten verräth, und gleichweit von Anmassung und Erniedrigung entfernt, zu gleicher Zeit Bescheidenheit und edle Zuversicht zeigt.

Man muss sich sorgfältig hüten, den Anstand des Redners mit dem Anstande des Schauspielers zu verwechseln. Der Redner tritt in seiner eignen Person auf, und muss daher schon um sein selbst willen mit Anstand auftreten, da sich jeder gern als einen Mann von Erziehung und Bildung zeigt, und dem Redner dieses überdiess noch desswegen nicht nur nothwendig sondern auch leicht wird, weil er gewöhnlich nicht ohne Vorbereitung spricht. Das herrschende Gefühl, mit dem der Redner auftritt, und welches ganz von dem Stoffe seiner Rede abhängt, darf nicht, wie gewöhnlich geschieht, mit dem Anstande verwechselt werden, da sich dieser bei jeder Gattung der Empfindungen zeigen muss. Allein auch der blosse Anstand hat seine Modificationen; und diese sind von der Person, dem Alter, dem Stande des Redners und von den nämlichen Verhältnissen seiner Zuhörer abhängig.

Der Schauspieler hingegen, welcher nie sich, sondern immer nur andre darstellt, darf eigentlich gar keinen Anstand haben; oder deutlicher, er darf nur in so fern und in dem Grade Anstand zeigen, wiefern und in welchem Grade ihn der Character besitzt, in welchem er eben jetzt auftritt. Man begreift daher sehr leicht, dass es dem Schau-

spieler

spieler nicht immer zur Ehre gereiche, wenn man von ihm sagt: er habe viel Anstand, und daſs es oft weit verdienstvoller für ihn sei, Anstand zu verbergen, als zu zeigen.

Indessen giebt es doch etwas, welches man, wenn man will, den Anstand des Schauspielers nennen kann, und welches demselben nie nachgelassen werden darf; ich meine die Delicatesse, welche Hamlet in seiner Ermahnung an die Schauspieler, so schön beschreibt: „Mitten in dem „Strome, mitten in dem Sturme, mitten, so zu reden, „in dem Wirbelwinde der Leidenschaften, müſst ihr noch „einen Grad von Mäſsigung beobachten, der ihnen das „Glatte und Geschmeidige giebt.“ Wenn ich nicht irre, so ist dieses das nämliche, was Herr Ifland in seinen vortrefflichen Fragmenten über Menschendarstellung auf den deutschen Bühnen, die Gefälligkeit des Schauspielers nennt. Diese darf jedoch nicht etwa für eine bloſs willkührliche Mäſsigung und Veredlung erklärt werden. Sie flieſst vielmehr psychologisch nothwendig aus der Verfahrungsart der Phantasie, welche, bei Hervorbringung ästhetischer Bilder, das Rauhe und Harte an denselben wegwischt, und das Schöne, wo möglich, noch schöner bildet. Der Dichter geht, wiefern er den Forderungen seiner Kunst Genüge leistet, dem Schauspieler hierin voran. *L.*

Anständig.

(*Zeichnende Künste.*)

Das Anständige in den bildenden Künsten hängt fürs erste von der Sittlichkeit der Sache oder Handlung, und sodann von der Uebereinstimmung der Handlung mit dem Charakter der handelnden Person, von der Uebereinstimmung der Verzierung mit dem Charakter und der Bestimmung des verzierten Gegenstandes u. s. f. ab.

Das Anständige kann also in das sittlich- und in das verhältniſsmäſsig-Anständige eingetheilet werden.

Sittlich-anständig ist ein Gemählde, welches edle Gegenstände darstellt, und edle Gefühle erregt, in welchem alles vermieden worden ist, was Eckel, einen edlen Unwillen gegen Ungesittetheit u. s. f. erwecken könnte, mit einem Worte, in welchem im Allgemeinen die guten Sitten nicht beleidiget werden.

Verhältniſsmäſsig-anständig ist ein Gemählde, in welchem die dargestellten Personen ihrem Charakter gemäſs

gemäſs handeln. Ein Jüngling, der von ſeiner Geliebten Abſchied nimmt, kann ſich ihr mit dem vollen Ausdrucke der ſchwärmeriſcheſten Zärtlichkeit, mit allen Zügen des heftigſten Grames, oder mit dem Ausbruche der ſchwärzeſten Verzweiflung um den Hals werfen, und er handelt ſchlechterdings nicht unanſtändig. Nähme aber Hektor von der Andromache auf dieſe Weiſe Abſchied, ſo würde er durchaus unanſtändig handeln.

Anakreon kann in ein jugendliches Gewand gekleidet ſein, bei einem Gaſtmahle ſein Haupt mit Roſen umkränzen, und zärtlich ſeinen Arm um eine junge Nymphe ſchlingen; und der Künſtler, der ihn ſo vorſtellte, hätte gegen das Anſtändige nicht gefehlt, denn dieſe Vorſtellung von Anakreon kann keinem Menſchen, der ſeine Lieder geleſen hat, auffallen; aber an dem Zeno würde uns ein Roſenkranz, und ein heiteres, lachendes Gewand beleidigen.

Ein Tempel des Vergnügens, ein Opernhaus, ein Ballſahl, ſei immerhin mit Blumenkränzen und Ghirlanden verziert, und er muſs es beinahe ſein, wenn er zweckmäſsig verziert ſein ſoll, ſei immerhin mit lachenden, bunten Farben ausgemahlt, wenn ſie nur im Einverſtändniſſe gegen einander ſtehen, und dem Auge ſchmeicheln; aber in einem Tempel, der Verehrung des höchſten Weſens gewidmet, würden ſie unanſtändig ſein.

Man machet den Künſtlern nicht ſelten den Vorwurf, gegen das Anſtändige geſehlet zu haben, wenn ſie in Stoffe, in welchen eine gewiſſe Ehrwürdigkeit herrſcht, Gegenſtände von niedrigerm Charakter bringen, als z. B. der Hund und die Katze, welche ſich auf Raphaels Gemählde von dem Abendmahl unter der Tafel um einen Knochen zanken; allein dieſs iſt, wie Hr. Pr. Eberhard ſehr richtig bemerkt, eben ſo wenig, als eine Trophäe an einem Bürgerhauſe, ein Fehler gegen das Anſtändige, ſondern gegen die Harmonie des Ganzen, gegen die Zweckmäſsigkeit. G.

Antike.

(*Zeichnende Künſte.*)

Man nennt Antike alles das, was uns an Statüen, Basreliefs, Münzen, geſchnittenen Steinen, Gemählden, Gebäuden und Trümmern von denſelben, aus den Zeiten der Griechiſchen und Römiſchen Kunſt übrig geblieben iſt.

Da die Künſte immer ſtiegen und fielen, ſo müſſen auch die Ueberreſte jener Völker von ſehr ungleichem Werthe ſein, doch iſt Schönheit der Form faſt allgemein

an ihnen zu bewundern. Die höchste Schönheit der menschlichen Gestalt, und ganz besonders der Köpfe, wird an einigen von ihnen allein studieret werden können. Die Gröſse und Hoheit des Charakters der Antike, der richtige und zugleich edle Ausdruck der Leidenschaft, welcher die Schönheit der Formen nie beeinträchtiget, (denn das erste Gesetz der Griechischen Künstler war Schönheit) war bis jetzt noch allen neuern Künstlern unerreichbar.

Die schönsten Werke der Bildnerei, die bis auf uns gekommen sind, sind Apoll, die Mediceische Venus, der Torso, Laokoon und der Borghesische Fechter; Gegenstände einer ewigen, unsterblichen Bewunderung und des eifrigsten Studiums der Mahler und Bildner.

An ihnen lernt der Künstler das Schönste der Natur wählen, und durch glückliche Zusammensetzung das Idealisch-Schöne hervor bringen, bildet an ihnen seinen Geschmack in Ansehung des Zweckmäſsigen, Anständigen, lernt einsehen, daſs wir ihm wenig Dank schuldig sind, wenn er uns Ausdruck auf Kosten der Schönheit der Form gab.

So sehr auch das Studium der Antike jungen Künstlern im Allgemeinen anzuempfehlen ist, so leicht können sich doch diejenigen, welchen die Natur kein auſserordentlich lebhaftes Gefühl des Schönen, keinen regen Enthusiasmus für das Uebermenschliche, für das Göttliche gab, durch allzu fleiſsiges Studium derselben schaden, wie sich Nicolas Poussin schadete, weil sie das Studium der Natur versäumen, und das Hohe, das Göttliche der Antike nicht erreichen können. Es ist nicht genug, den Umriſs des Griechischen Kopfes, die Zeichnung des Gliederbaues einer Griechischen Figur, den Körperbau und die Stellungen der Griechen nachzuahmen, um ein Meisterstück wie die Antike hervor zu bringen, es fehlet ihm Alles, wenn ihm der Griechische Geist fehlt, und das Gefühl des Betrachters desselben wird dabei nur um desto peinlicher sein, je deutlicher an ihm das Bestreben nach dem Idealischen der Griechen ausgedrückt ist. Hätte eben dieser Künstler, dem die Natur Gefühl für das Idealische versagte, aber vielleicht dafür einen desto schärferen Blick für die Reitze der Natur verlieh, mehr die Natur als den Marmor und Gips studiert, so würde er achtungswerthere und wahrere Werke geliefert, und sich den Dank jedes Kenners erworben haben, da man hingegen bei seinen kalten und geistlosen Werken so kalt bleibt, als sie selbst sind. Wir haben in unserer Nähe einen

Künstler,

Künstler, der sich schon eine ziemliche Achtung erwarb, an dessen Figuren man ein fleissiges Studium der Antike sieht, dem aber nichts fehlt als Geist, und — wie gern würde man die Beweise dieses Studiums für blosse Darstellung der gewählten Natur, für Wahrheit der Formen und Farben, für Annehmlichkeit und Anmuth hingeben, die blos richtige Nachahmung, Feinheit des Gefühls und praktische Kenntniss der Mittel der Kunst erfordern, und wobei man doch an Menschen, und an lebendige Menschen erinnert würde, anstatt dass man beim Anblick seiner Figuren nur an Statüen denkt. *G.*

Antiphonie.

(*Musik.*)

Gegengesang. So nannten die Griechen diejenigen Tonstücke, welche von mehrern Instrumenten oder Stimmen, eine oder mehrere Octaven höher oder tiefer vorgetragen und wiederhohlt wurden, im Gegensatz mit dem Vortrag im blossen Einklang oder Unisono, welchen sie Homophonie nannten. In Kirchengesängen, besonders noch in katholischen, wird das, was man Antiphon oder Antienne nennet, vom ganzen Chor vorgesungen, und von den Chorknaben eine auch wohl zwei Octaven höher wiederhohlt. Daher heissen die Bücher, welche die Antiennen und andre Kirchengesänge in Noten enthalten: Antiphonaria. *B.*

Applicatur. Appoggiato.

(*Musik.*)

Siehe die Artikel Fingersetzung und Tragen.

Arabesken.

(*Zeichnende Künste.*)

So nennet man gewisse Verzierungen, die grösstentheils aus Pflanzen, Strauchwerk, schwachen Zweigen und Blumen zusammengesetzet, auf einen willkührlichen Grund, entweder in der natürlichen oder auch in einer willkührlichen Farbe gemahlet, oder auch in erhobener Arbeit angebracht sind, und womit man die Abtheilungen der Wände eines Zimmers, Friesen oder Felder, oder auch die Einfassungen von verschiedenen Geräthschaften verziert.

Sie haben ihren Namen von den Arabern, die keine Thiere und Menfchen abbilden durften, und daher nur Laub und Blumen zu ihren Verzierungen brauchten. Da die Mauren fich auch folcher Zierathen bedienten, fo werden fie auch bisweilen Moresken genannt; und da man in den Zimmern der verfchütteten Gebäude der alten Römer, und in Gewölben unter der Erde, die man Grotten nannte, ähnliche Verzierungen fand, fo gab man ihnen auch den Namen Grottesken.

Da diefe Verzierungen jetzt fo fehr Mode geworden find, mufs man erftaunen, wie es den Arabesken-Mahlern möglich ift, nicht mehr auf angenehme Mannigfaltigkeit derfelben zu denken, wie es ihnen möglich ift, da faft alle unfere Verzierungen Leichtigkeit, Biegfamkeit, Gefälligkeit und angenehme Eleganz athmen, durch unausftehliche Steifheit und Härte, Unnatürlichkeit, Gezwungenheit, Mangel an Abwechfelung und Gefälligkeit, Aug' und Gefchmack zu beleidigen. Steife Stäbe, an welchen hie und da ein dürftiges Blatt oder ein Blümchen klebt, in Cirkel- oder Schnecken-Linien gewundenes unnatürliches Laubwerk, fteife, ftrotzende Gewinde von Laub, die an den Decken oft fo angebracht und gezeichnet find, dafs man fie für eine Art von Windrofen halten möchte, aus einem dürren, abenteuerlich geformten Zweige hervorwachfende Vafen u. f. f. diefs ift fo ohngefähr Alles, womit der gewöhnliche Arabesken-Mahler verziert.

Die ganze Gattung taugt nicht viel, da aber der Gefchmack für die Arabesken fo allgemein und herrfchend ift, fo lohnt es fich der Mühe, fie fo viel als möglich zu verbeffern, zu bereichern, um auch durch diefe Spiele einer kranken Phantafie angenehme Unterhaltung zu bewirken. In diefer Rückficht erlauben wir uns eine Stelle von Watelet über denfelben Gegenftand, die für die Arabesken von grofsem Nutzen fein wird, wenn der Künftler durch diefelbe auf die angenehmen Zufälligkeiten der Natur feiner Gegenftände, und auf die unfchuldigen Spiele der Kinder aufmerkfam gemacht wird, welche mit diefen Gegenftänden verbunden werden können.

„Das Gefträuche durchwindet und verflicht bisweilen feine Zweige, Blätter und Blumen auf die angenehmfte Weife. Das Gewebe eines jungen Weinftocks, den man fich felbft überläfst, verbreitet fich in Windungen, welche Modelle der Biegfamkeit, Weichheit und Anmuth find, auf mehrere benachbarte Bäume, fchmiegt fich an die Zweige derfelben, und ziehet hängende Ghirlanden von einem zu dem andern. Ein kleiner Knabe kommt, faffet

die

die Ghirlanden, schauckelt sich an ihnen, und lächelt über sich selbst. Einige Schritte davon versteckt sich ein Mädchen hinter einen Rosenstrauch, wünschet daselbst überrascht zu werden, und erröthet über ihren Wunsch, den sie nicht genug zu verbergen glaubt; ein anderes nähert sich einer Quelle, und beschäftiget sich, da sie allein ist, damit, sich in ihr mit Wohlgefallen zu betrachten; tritt alsdann in das Wasser, und der Künstler, der diese Launen der lebenden oder unbelebten Natur überraschte, oder in seiner Einbildungskraft schuf, ordnet sie in erfinderischen Zusammensetzungen, und sondert jeden andern Gegenstand von ihnen ab."

Auf diese Weise kann der Arabesken-Mahler auch den Verstand beschäftigen; er kann uns in seinen Arabesken in die Dichterwelt versetzen, uns Sirenen, Faunen, Sphynxe, Dryaden, Amoretten zeigen, deren blofse Idee schon den Betrachter angenehm unterhält, die witzigen Zusammensetzungen und Erfindungen des Künstlers noch ungerechnet.

„Der unterrichtete Künstler, fährt Watelet fort, hängt neben den Statüen der Diana, Venus, Flora oder Hebe Ghirlanden, Kränze, musikalische Instrumente und Trophäen auf; setzt Rauchfässer auf Altäre und Dreifüfse, von welchen sich ein Weihrauchsduft erhebt. Die schönsten Vasen sind mit Blumen umkränzt; Basreliefs, Cameen, Gemählde, welche die Gelübde darstellen, die man in den Tempeln that, sind mit Laub umwunden; symbolische Verzierungen begleiten, schmücken oder charakterisieren die ernsten Gottheiten, oder die der Vergnügungen der Menschen."

Erweitert der Künstler auf diese Weise das Feld der Arabesken, so hat er nur noch einen kleinen Schritt zu thun, um auch die Allegorie mit hinein zu ziehen. Wobei er jedoch nicht vergessen darf, dafs die Allegorieen in den Arabesken, da sie selbst nur als Spiele zu betrachten sind, keinen tiefen ernsthaften Sinn haben dürfen. Entfallen den Kindern bei ihren Spielen, sagt Watelet in Bezug auf die Arabesken, einige witzige, muntere, naife oder treffende Worte, so lächelt man; fangen sie aber an zu räsonniren und zu moralisieren, so geht man unwillig fort.

Diefs nur einige Winke für die Arabesken-Mahler, welche derselben allerdings bedürfen; auch wird es nicht überflüssig sein, sie auch hierbei an die Ponderation zu erinnern. Ein ellenhoher Zweig, der an der Spitze so dick als an der Wurzel ist, ist gegen die Gesetze der Natur, die nie einen Körper in die Höhe schiessen

 läfst,

läſst, ohne ihn gehörig zu ſtützen. Die Verletzung dieſes Geſetzes muſs unfehlbar Auge und Verſtand beleidigen. *G.*

Archicembalo.

(*Muſik.*)

Ein Saiteninſtrument aus der Mitte des 16ten Jahrhunderts. Der Erfinder deſſelben, Don Nicolas Vincentini aus Vincenz, ſchmeichelte ſich durch dieſes Inſtrument eine vollkommene Aufklärung über die ganze Muſik zu geben, war aber damit nicht glücklich. *B.*

Archilochus.

Ein Griechiſcher Dichter von der Inſel Paros, lebte ohngefähr um die Mitte des achten Jahrhunderts vor Chriſti Geburt. Griechenland wurde durch die Weiſſagung der Pythia auf ſeine Geburt und ſeinen zu erlangenden Ruhm aufmerkſam gemacht. Er führte das jambiſche Sylbenmaaſs, das zwar vor ihm ſchon erfunden war, in die lyriſche Dichtkunſt ein, vermannigfaltigte und vervollkommnete den lyriſchen Rythmus und die Muſik, und wurde in der lyriſchen Dichtkunſt, wie Homer in der epiſchen, als der erſte Dichter verehrt, und die Stärke ſeines Ausdrucks, der Adel ſeiner Gedanken allgemein bewundert. Longin führt die Beſchreibung eines Schiffbruches von ihm als ein Beiſpiel des Erhabenen an.

Aber nie waren vielleicht gröſsere Talente mit einem ſchwärzeren und verachtungswürdigern Charakter vereinigt. Freund und Feind litt unter der Geiſſel ſeiner Satyre, (bei welcher er ſich hauptſächlich des jambiſchen Sylbenmaaſses bediente) ſo daſs Horaz keine fürchterlichere Drohung kennt, als eine Archilochiſche Satyre. Und er ſelbſt ging in der Verdorbenheit ſeines Herzens ſo weit, daſs er ſich ſeiner Schandthaten ſogar ſelbſt rühmte (Aelian. var. hiſt. X. 13.). Lykambes, der Vater der Neobule, die er dem Dichter zur Ehe verſagte, erhenkte ſich nebſt ſeiner Tochter aus Harm über die Satyren des Dichters.

Er begab ſich aus Armuth mit einer Colonie Parier nach Thaſos, zog mit in den Krieg, warf bei Erblickung des Feindes ſein Schild weg, und rühmte ſich deſſelben. Aus Verdruſs über die Verachtung ſeiner Mitbürger ging er nach Lacedämon, wurde aber aus dieſer Republik verbannt, und ſeine Schriften wurden verbothen. Er wurde endlich

endlich von Kallondas von Naxos, den er lange Zeit in ſeinen Gedichten verfolgt hatte, erſchlagen. *G.*

Argonautika.

Dieſen Namen führen drei bis auf uns gekommene epiſche Gedichte aus dem Alterthum, welche den Zug der Argonauten nach Kolchis, und die Eroberung des goldenen Vlieſses beſingen. Das erſte und älteſte derſelben, welches dem Orpheus zugeſchrieben wird, hat wenig dichteriſches Verdienſt, und iſt mehr trockne Reiſebeſchreibung, als Gedicht. Das zweite iſt von Appollonius von Rhodos, einem Alexandriniſchen Dichter; das dritte von Valerius Flaccus hat wenig Aufmerkſamkeit erregt.

Wir ſchildern das zweite derſelben, als das bekannteſte, indem wir die Hauptzüge ausheben, welche Sulzer davon angiebt.

Der Ton des Gedichtes iſt gröſstentheils der trauliche Ton derjenigen Perſonen, welche in dem engen Raume eines Schiffes eingeſchloſſen ſind. Jede Perſon erſcheint in einem ihrem Charakter ziemlich angemeſſenen Lichte; aber dieſe Charaktere laufen in einigen allgemeinen Zügen zuſammen. Ehrfurcht vor den Göttern, Eifer in ihrem Dienſte, Freundſchaft und Gefälligkeit gegen einander ſind bei einigen Modificationen die Hauptzüge. Die Rollen der verſchiedenen Helden ſind gut vertheilt; der Leſer wird dadurch beſtändig auf die allgemeine Angelegenheit derſelben zurückgeführt, welche Juno ihnen unbemerkt leitet.

Wenn Sulzer behauptet, Virgil hätte die Liebe der Dido nach der Liebe der Medea gebildet, ſo verdiente dieſes an einem andern Orte wohl eine genauere Unterſuchung. Nachahmung iſt einem Dichter leicht vorgeworfen, aber man kann ihm auch leicht unrecht thun *), beſonders wenn der Nachahmer ein Virgil iſt. Die Entwickelung der Liebe der Dido, gerade der ſchönſte Theil dieſes Gemähldes, hat mit der der Medea ſo ganz und gar keine Aehnlichkeit, ſo viel deren auch vielleicht die Vorbereitungen zu derſelben haben mögen, daſs ſich Virgil den Appollonius wohl ſchwerlich zum Muſter genommen haben kann. *G.*

*) Es ſei mir hier erlaubt, auf meine Diſſertation De imitatione poetica quid ſit cenſendum, Lipſ. 1791. zu verweiſen.

Arie.

(*Dichtkunst.*)

Die Arie, als Werk der Dichtkunst, ist ein kurzes metrisches Ganzes, bestimmt, um in Musik gesetzt, von einem einzigen Sänger vorgetragen zu werden. Gemeiniglich läfst man es aus zwei Abtheilungen bestehn. Inhalt der Arie ist der Ausdruck höchstgestiegner Leidenschaft und Empfindung, in dem dem Charakter derselben angemessenen dichterischen Style, und in verhältnifsmäfsiger Kürze. Die Arie findet vorzüglich in der Cantate und der Oper statt; in jener sowohl als in dieser mufs sie durch die vorhergehenden Gedanken, Gesinnungen, Handlungen gehörig vorbereitet sein, und sich sowohl den Ideen als dem Ausdrucke von Leidenschaft und Empfindung nach natürlich anschliefsen. Es scheint unstatthaft, eine Cantate mit einer Arie anzufangen, in der Oper dürfte es unter der Bedingung angehn, dafs die sichtbare Situation der Person, oder auch wohl die Decoration den Zuschauer gehörig vorbereitete. So würde Niemand etwas dagegen haben, wenn eine Oper damit anhübe, dafs eine Liebende in der Mitte einer schönen ländlichen Scene Gefühle einer unschuldvollen Liebe, oder Sehnsucht nach ihrem Geliebten in einer Arie ausdrückte. Dafs in Opern Arien immer am Schlufse der Auftritte eintreten, ist in sofern natürlich, als sich gegen das Ende eines Auftritts gewöhnlich die Gefühle erhöhen und concentrieren; allein nothwendig ist es nicht.

Diejenige Leidenschaft, dasjenige Gefühl, welches die Arie darstellt, mufs bis auf den Grad interessieren, dafs man gern lange dabei verweile. Es ist also geschmackswidrig, Leidenschaften und Gefühle, die für den Menschen etwas Zurückstofsendes haben, in Arien zu behandeln. Poetische und Musikalische Mifsgeburten sind Arien, welche Empfindungen der Verachtung, des Hohnes, der Satyre, der Ironie ausdrücken, als welche die Musik, als schöne Kunst, wenigstens in weitläuftigen Ausführungen, gar nicht darstellen darf. Je liebenswürdiger die Leidenschaft und das Gefühl, um so anziehender und rührender die Arie.

Man giebt gemeiniglich die Regel, die beiden Theile der Arie müfsten eine allgemeine Aeufserung der Leidenschaft und Empfindung und eine besondere Wendung derselben ausdrücken; wenn der erste das Allgemeine enthält, müfse der zweite das Besondere, wenn der erste das Besondere befafst, müfse der zweite das Allgemeine darstellen.

ſtellen. Dieſs iſt recht gut, und für den Tonkünſtler bequem, aber kein bindendes Geſetz für das Genie.

Der Dichter thut ſehr wohl, wenn er dem Componiſten erſt die Skitze ſeiner Arie übergiebt, und ſie dann, wenn ſie geſetzt iſt, nach der Compoſition umarbeitet. Denn es wird ſelten treffen, daſs nicht der Componiſt habe den Worten des Dichters Zwang anthun müſſen, und der Dichter kann ſich eher zur Veränderung ſeiner Worte, als jener zur Aufopferung eines Ganges verſtehen, von dem er Wirkung vorherſieht. *H.*

A r i e.

(*Muſik.*)

Bedeutet den einſtimmigen Geſang, welchen man den Worten eines Liedes, oder eines kleinen hierzu ſich ſchickenden lyriſchen Gedichtes anpaſst. In einer weitern Bedeutung nennt man das Lied ſelbſt A r i e. In O p e r n giebt man dieſe Benennung allen abgemeſſenen, und von einer einzelnen Stimme vorgetragenen Geſängen, um ſie vom R e c i t a t i v e zu unterſcheiden. Das Wort ſelbſt kommt von dem lateiniſchen Aera her, welches zwar eigentlich nur ſo viel als Zahl, Maaſs, Takt des Geſanges bedeutet, mit welchem man aber in der Folge den Geſang ſelbſt bezeichnete. In einer A r i e folgen die Worte nicht immer ſo ununterbrochen auf einander, wie im Recitative. Sie werden abgeſetzt, wiederhohlt, verſetzt, wie es der Componiſt für gut findet, und ſind keine vorübergehenden Erzählungen, ſondern entwerfen ein Gemählde, das ſie in verſchiedenen und veränderten Geſichtspuncten aufſtellen. Sie tragen Empfindungen vor, bei denen man gern verweilt, und die dem Herzen behagen. Hat der Text Einheit, deſto mehr freies Feld für den Witz des Componiſten, fehlt ihm aber dieſe auch hier ſo nothwendige Eigenſchaft, und iſt nicht Eine Empfindung die herrſchende; ſo bleibt ihm kein anderes Mittel übrig, wenn Veränderung im Tempo, fremde Uebergänge u. d. g. noch nicht ein hinlänglich paſſendes Colorit gewähren, als ganz und gar aus den Schranken der Arie zu treten. Für welchen Fall eine andere Gattung des Geſanges entſteht. (S. Scene.)

A r i a d i b r a v u r a iſt von dem eben Geſagten nur in ſo fern unterſchieden, daſs der Geſang hier mehr melismatiſch als ſyllabiſch iſt, und daſs ihr Nebenzweck, die Stimme des Sängers in ihrer Stärke hören zu laſſen, meiſt in Hauptzweck ausgeartet iſt; denn lyriſcher Schwung,

 Begei-

Begeiſterung u. ſ. w. gelten leider öfters nur als Nebenveranlaſſungen zu einer Bravur-Arie. Ihre Bewegung iſt übrigens Allegro, und folglich ſind Coloraturen, Sprünge, Rouladen, Staccato u. ſ. w. hier am rechten Orte. Sollen dieſe aber einen wirklichen Werth haben, ſo müſſen ſie nicht oberflächlich hergegurgelt, oder ängſtlich heraus gepreſst, ſondern mit Bruſtſtimme geſungen werden. Einem Sänger, der ſich gewöhnt hat, ſei es aus Bedürfniſs oder bei ſchlechtem Unterricht, ſeine Paſſagen mit gepreſster Kehle vorzutragen, wird beinahe nur ein und daſſelbe Tempo paſſen, und das geſchwindeſte iſt ihm gewöhnlich das liebſte. Er gleitet ſo oberflächlich über eine Reihe Noten hin, wie beim Violinſpielen der Bogen, wenn ihn entweder ein kraftloſer Arm führt, oder ein Unkundiger bei Stellen, wo Wiederhalt der Saiten alles ausmacht, dem Griffbrete näher bringt, als dem Stege. Ein Umſtand, der ſich bei einer Bruſtſtimme ganz und gar nicht ſo verhält. Ueber die eigentliche Einrichtung der Arien iſt ſehr wenig Beſtimmtes angenommen, und ſo lange Dichter für dieſes Fach nicht nach einer allgemeinen Norm arbeiten, iſt auch nicht ein Maaſsſtab im Allgemeinen zu erwarten. Ein Componiſt beherzige den vor ihm liegenden Gegenſtand gehörig, und folge übrigens den Eingebungen ſeines Genies.

Unter den gegenwärtigen Artikel gehören noch Ariette, Arioſo. Sie ſetzen beide einen geminderten Grad des Affects voraus, ſind ohne Schwulſt und muſikaliſchen Bombaſt, haben keine weitläuftige Wiederhohlungen, Epiſoden, Fermaten u. d. g. Eine Ariette wird daher in italiäniſchen Opern immer das Looſs des zweiten oder dritten Sängers. Arioſo findet ſich auch dann und wann über Inſtrumental-Muſik zu Bezeichnung des Tempo's, und hat einerlei unbeſtimmten Begriff mit Cantabile. *B.*

Ariſtophanes.

Der einzige Griechiſche komiſche Dichter, von welchem ganze Stücke auf unſre Zeiten gekommen ſind. Von mehr als funfzig Komödien, die er geſchrieben hat, ſind elf erhalten worden. — Sein Geburtsjahr kann ſo wenig, als ſein Vaterland, genau angegeben werden. Genug, er lebte um das Jahr 450 vor Chriſto, und war ein Zeitgenoſse des Perikles, Sokrates und Plato.

Die politiſchen Farcen des Ariſtophanes haben in Hinſicht auf dramatiſche Kunſt nur ſehr geringen Werth. Die Süjets derſelben ſind meiſtens undramatiſch, unwahr-

ſchein-

scheinlich und abenteuerlich, die Scenen sind übel verbunden; die Anordnung ist fehlerhaft, sein Witz, dem nichts heilig ist, oft platt und schmutzig, die Sprache ungleich, und nur zu oft spricht der Dichter statt seiner Personen. Aber man würde ihm sehr Unrecht thun, wenn man ihn bloss nach den dramatischen Regeln beurtheilte. Offenbahr ist der Zweck seiner Komödien nicht Erreichung der Forderungen der Kunst, sondern politischer Absichten. Aus dem letzten Gesichtspuncte allein ist er zu betrachten; und dazu boten ihm unerschöpfliche Laune, nie versiegender Witz und grenzenlose Kühnheit unzähliche Mittel dar.

Um seine Werke zu verstehen, und gehörig zu würdigen, muss man von dem Zustande der Atheniensischen Bühne, und der politischen und moralischen Verfassung dieses Volks zu des Dichters Zeiten, so viel möglich, genaue Kenntniss haben. Damals hatte die Komödie ihre Vollkommenheit lange noch nicht erreicht; sie war kurz vorher erst aus den Dörfern, wohin sie verwiesen worden war, nach Athen gekommen, sie trug noch die ganze Form des Possenspiels, und Aristophanes war einer der ersten, der sie bearbeitete. Das Schauspiel überhaupt diente nicht dem feinern Theile der Nation, sondern dem Volke, an Festen, wo man sich der Fröhlichkeit und Ausgelassenheit überliess, zur Unterhaltung, einem Volke, das auf seine demokratische Verfassung stolz und eifersüchtig, und in jeder Hinsicht äusserst verderbt war. Ein Dichter, der einem solchen Publicum gefallen wollte, konnte keine andere als allgemein interessante Sujets behandeln, und dazu wählte dieser, in der damaligen kritischen Epoche des peloponnesischen Kriegs, vorzüglich politische, die er unter dem dünnen Gewande der Allegorie darstellte. Er machte darin das Volk mit unerhörter Frechheit lächerlich — die Vornehmern, die seine Geissel traf, suchten ihm Einhalt zu thun. Vergebens. Unter dem Schutze des Volks züchtigte er nicht bloss Laster und Thorheiten der höhern wie der geringern Stände, er griff auch Männer an, welche ihr Charakter und Talent ehrwürdig machte, einen Sokrates und Euripides. Er verspottete die Götter — das Volk schwieg, so lange nur die religiösen Ceremonieen unangetastet blieben; er lästerte die Lieblinge des Volks — es lachte, hielt diess für ein Vorrecht der Gleichheit, fühlte sich als Herrn, glaubte seine Freiheit durch diese ungestraften Beschimpfungen der Demagogen gesichert, von denen es sich sonst am Seile herumführen liess. So brachte er den mächtigen Kleon in eine seiner Komödien, die Ritter. Kein Künstler wollte eine diesem ähn-

liche Maske verfertigen; Ariſtophanes half dieſem Mangel durch Schminken ab, und übernahm die Rolle ſelbſt. Aus Furcht, ſagt er laut im Stücke, hat kein Künſtler die Maske des Kleon verfertigen wollen; aber das geſcheute Publicum wird ihn ſchon kennen. — Die Athenienſer waren eitel, leichtſinnig, träge, veränderlich, ſinnlich, ſittlich verderbt; der Dichter copierte ſie genau, und ſtellt unter der Perſon des Demos, (Volk) ein altes, grämliches, kindiſches Männchen auf, an dem nichts weiter gut iſt, als der Magen. Auch dieſs lieſs das Volk ſeinem Lieblinge hingehen, es krönte ihn mit einem Kranze von Oelzweigen. — Seine Perſonen repräſentieren entweder ganze Stände und Klaſſen, oder es ſind wirkliche Individuen, unter ihrem Namen und mit Caricatur, oder perſonificierte Abſtracta. — Ariſtophanes hätte unter den damaligen Umſtänden ein Wohlthäter ſeiner Mitbürger werden können, aber ſo verderbt war der Nationalcharakter, daſs ſeine Werke nur wenig mehr bewirkten, als Lachen. Seine Läſterungen ſchadeten dem Geläſterten nicht, wie denn auch auf den Tod des Sokrates eine zwanzig Jahr vorher geſpielte Komödie wenig oder nichts gewirkt haben dürfte.

Ein Epigramm, das dem Plato zugeſchrieben wird, ſagt: die Grazien hätten ſich zum unerſchütterlichen Tempel die Seele des Ariſtophanes erwählt. Wir, bei andern Begriffen von Urbanität, möchten ſie eher für den Wohnſitz des muthwilligſten, boſshafteſten Satyrs halten, oder ihn wenigſtens, mit Göthe, den ungezogenen Liebling der Grazien nennen. Doch wenn auch der gerechte Vorwurf nicht von ihm abgewendet werden möchte, daſs er zu ſehr mit dem Strome ſeiner Zeit geſchwommen, und mit Verſchweigung des Guten und Lobenswerthen, an Allem nur die gehäſſige Seite aufzuſuchen bemüht geweſen ſei: ſo werden dennoch ſeine Werke wegen der darin glänzenden Erfindungskraft, des durchdringenden Blicks, der glücklichen Darſtellungsgabe, der Welt- und Menſchenkenntniſs, der Leichtigkeit, ungezwungen zum Ziele zu gelangen, wegen des unerſchöpflichen, gedrängten Witzes, der bewundernswürdigen Gabe, an jedem Dinge das Lächerliche wahrzunehmen, ohne es ihm anzudichten, der Beredſamkeit, der Reinheit, Annehmlichkeit und Stärke des Ausdrucks, und des Reitzes der Verſification, welche, wie Wieland ſagt, auch jetzt noch jedes mit der Muſik der Griechiſchen Sprache nicht ganz unbekannte Ohr bezaubern — wegen der ſeltnen Vereinigung dieſer Eigenſchaften werden ſeine Komödien von jedem, der Werke des Genies zu ſchätzen weiſs, unter die koſtbar-

ſten

ſten Reliquien des Alterthums geſtellt werden, wenn gleich ſo viele Anſpielungen und Feinheiten für uns gänzlich verloren gehen. *Bl.*

Arkade.

(*Baukunſt.*)

Siehe den Artikel Bogenſtellung.

Arpeggio. Arſis.

(*Muſik.*)

Siehe die Artikel Harpeggio und Aufſchlag.

Aſſai.

(*Muſik.*)

Vor oder hinter dem Worte, welches die Bewegung eines Tonſtücks anzeigt, bedeutet die Verſtärkung deſſelben, z. B. Preſto aſſai, Aſſai moderato bedeutet ſehr geſchwind, ſehr mäſsig. Das franzöſiſche Wort aſſes darf nicht als Synonym von aſſai betrachtet werden. Es gilt das in der Muſik, was es in der Sprache ſagt: mäſsg, ziemlich. *B.*

Atlas.

(*Baukunſt.*)

Mit dieſem Namen benennet man ſtarke männliche Bildſäulen, deren man ſich bisweilen ſtatt der Säulen und Pfeiler bedient, um auf ihren Schultern oder auf ihrem Kopfe das Gebälke zu tragen. Man nennet ſie auch Telamonen oder Perſiſche Bildſäulen, weil ſie zum Andenken der in der Plataenſiſchen Schlacht überwundenen Perſer, von den Lacedämoniern in der Baukunſt eingeführet wurden, welche von der dabei gemachten Beute einen Portikus mit männlichen Bildſäulen in Geſtalt der beſiegten Perſer bauten. Weibliche Statüen der Art heiſſen Karyatiden. Man ſehe dieſen Artikel. *G.*

Attika. Attike.

(*Baukunſt.*)

Iſt ein niedriges Stockwerk über einem hohen, oder ein Halbgeſchoſs, das mit Pfeilern verziert iſt, welche Attiſche, oder Halbpfeiler, oder Attike genennt werden. Wenn das untere Stockwerk mit Säulen verſehen iſt, ſo bekommt die Attike gemeiniglich zehn bis zwölf Modell zur Höhe, bei andern Gebäuden aber, wo keine Säulen angebracht ſind, nimmt man ohngefähr die Hälfte des Hauptgeſchoſſes dazu. Die Dicke der Schäfte der Attiſchen Pfeiler verhält ſich zur Dicke der darunter ſtehenden Säulen wie 4 zu 3. oder er kann auch dem verjüngten Durchmeſſer dieſer Säule gleich ſein. Das Capitäl und das Schaftgeſimſe müſſen einfach und aus wenig Gliedern zuſammengeſetzt ſein, oder es kann auch aus zwei Kragſteinen beſtehen, welche dem Sims oder Gebälke zur Unterſtützung dienen. Dieſes Gebälke der Attike iſt das Kranzgeſimſe derjenigen Säulenart, über welcher ſie ſteht.

Stieglitz Encykl.

Man ſetzet die Attiken entweder über das Hauptgeſims, daſs ſie mehr zu dem Dache, als zu dem Körper des Gebäudes gehören, oder auch unter das Hauptgeſims. Von der erſtern Anbringung dieſer Halbgeſchoſſe kommt es her, daſs man eine über dem Hauptgeſimſe angebrachte Gallerie auch eine Attika nennt.

Der dritte Gebrauch, den man von der Attika macht, nach welchem man ſie über dem Erdgeſchoſs oder zwiſchen dem zweiten und dritten anbringt, verunſtaltet die ganze Form des Gebäudes; er ſollte daher billig aufgegeben werden. *G.*

Attiſcher Säulenfuſs.

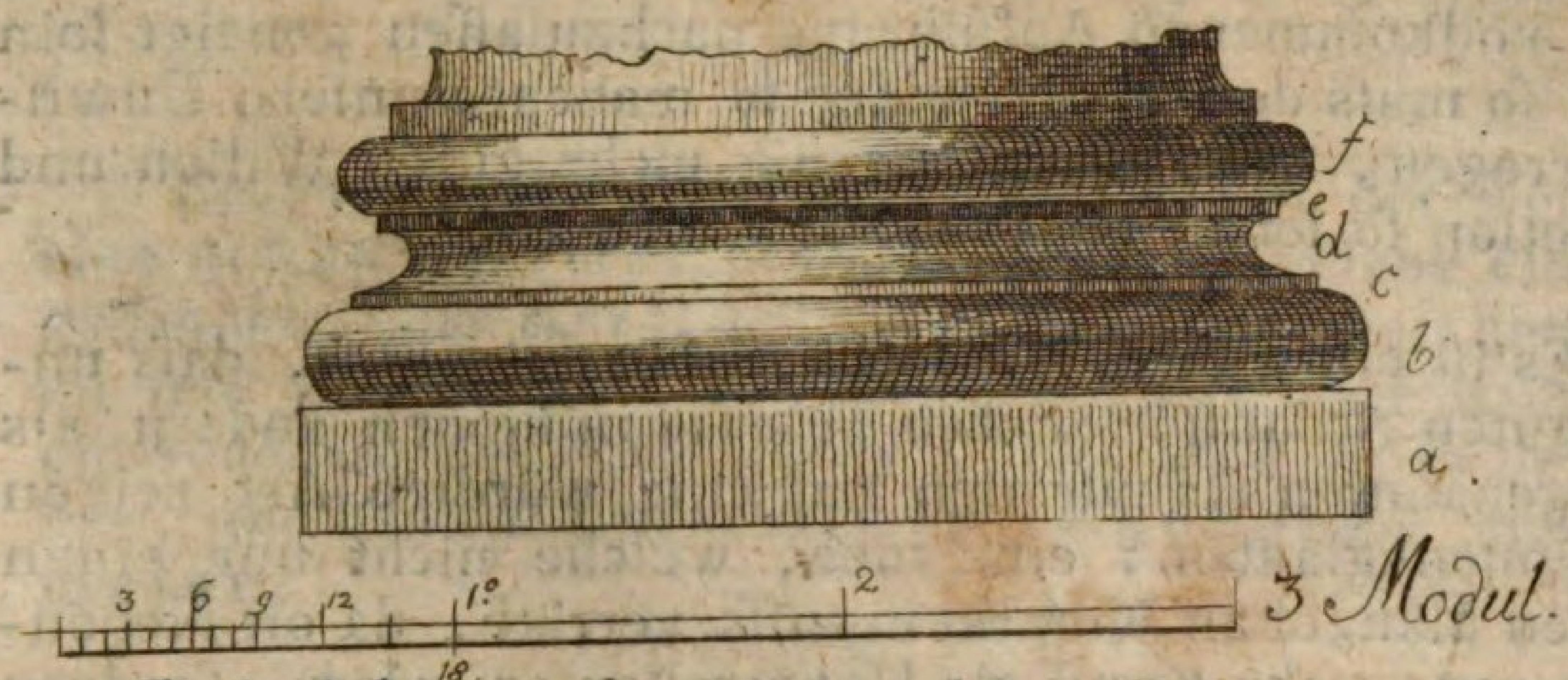
(*Baukunſt.*)

Eine beſondere, ſchöne Art von Säulenfüſsen, die von der Stadt Athen, in welcher ſie zuerſt aufkam, den Namen erhalten hat.

Vorzüglich iſt er der Doriſchen Säulenart eigen, kann aber auch bei allen andern, die Toscaniſche allein ausgenommen, weil ihr eigener Säulenfuſs der Einfalt derſelben angemeſſener iſt, angewendet werden. Die Zuſammenſetzung der Glieder des Joniſchen und Korinthi-

ſchen

schen Säulenfusses hat nicht so viel angenehme Mannigfaltigkeit, man bedienet sich daher auch bei diesen Säulen lieber des Attischen Fusses.



Er besteht aus einem viereckigen Untersatz (a), einem Pfuhl (b), einem Riemlein (c), einer Einziehung (d), noch einem Riemlein (e), auf welches ein Pfuhl (f) folget. Die Verhältnisse der Höhen dieser Theile sind von unten auf nach Sulzer 6, $4\frac{1}{2}$, $\frac{1}{2}$, 3, $\frac{1}{2}$, $3\frac{1}{2}$, $1\frac{1}{2}$. Die Athenienfischen Baumeister scheinen ihn zuerst für die Jonische Säule bestimmt zu haben. **G.**

Aubade.

(*Musik.*)

Nächtliches Concert im Freien. Siehe den Artikel Serenade.

Aufführung.

(*Schauspielkunst.*)

Die Vorstellung eines Schauspiels auf der Bühne. Wir übergehen hier den Antheil, den die Kunst des Dichters, und die äussere Einrichtung des Theaters an der guten Aufführung eines Schauspiels haben, und schränken uns bloss auf dasjenige ein, was von Seiten der Schauspieler — und zwar ausser der Beobachtung der Kunstregeln, von welchen an andern Orten die Rede ist — dabei geschehen, oder vielmehr nicht geschehen muss.

Im Allgemeinen ist es sehr wahr, was Lessing sagt: „Man muss mit der Vorstellung eines Stückes zufrieden „sein, wenn unter vier, fünf Personen, einige vortreff„lich und die andern gut gespielt haben. Wen in den „Nebenrollen ein Anfänger oder sonst ein Nothnagel, so „sehr beleidigt, dass er über das Ganze die Nase rümpft, „der

„der reiſe nach Utopien, und beſuche da die vollkomme-
„nen Theater, wo auch der Lichtputzer ein Garrik iſt.“
So ſehr man aber auch, in Rückſicht auf dasjenige, was nicht zu ändern iſt, in ſeinen Forderungen von dem Ideal einer vollkommenen Aufführung nachzulaſſen geneigt ſein mag; ſo muſs doch nothwendig ſo manches unſern Unwillen erregen, dem mit ein wenig mehr guten Willen und Diſcretion ſo leicht abgeholfen werden könnte.

Es iſt ein wahres Verderbniſs für die Kunſt, daſs unſere guten Schauſpieler ihre Talente in keinen andern, als in ſogenannten Hauptrollen auf eine würdige Art zeigen zu können glauben; eine Idee, welche nicht nur einen wahren Mangel an Kunſtkenntniſs verräth, da oft Nebenrollen weit mehr Kunſt als Hauptrollen erfordern, ſondern auch eine reiche Quelle von Vernachläſsigung iſt, wenn der Künſtler, wie wohl zu geſchehen pflegt, die Rolle ſtatt ſeiner ſelbſt ſpielen läſst. Allein dieſes iſt noch nicht genug: dieſe Hauptrollen wollen ſogar die meiſten ausſchlieſſend an ſich reiſſen, weit entfernt, ſie jemals mit irgend einem ihrer Mitſchauſpieler zu theilen. Von dieſer Denkungsart muſs die Folge unausbleiblich dieſe ſein: daſs es auf den meiſten Bühnen nur einzelne gute Schauſpieler für die Hauptfächer giebt, während die andern, welche an ihrer Bildung arbeiten, das Theater verlaſſen, ſobald ſie ſich zu den Nebenrollen, über welche ihre Mitſchauſpieler, die nun einmal in dem Beſitz der Hauptrollen ſind, ihnen hinauszugehen nicht verſtatten, zu gut fühlen, ſo daſs die untergeordneten Rollen faſt immer entweder mit bloſsen Anfängern, oder mit Menſchen ohne alles Kunſtgefühl und Studium beſetzt ſind. Ferner entſteht auch aus der gewöhnlichen Vertheilung der Rollen in beſtimmte Fächer oft Einſeitigkeit von Seiten der Schauſpieler, welche ſie verhindert, alle ihre Talente auszubilden. Ueberhaupt ſo wie jeder Unternehmung, zu welcher ſich mehrere vereinigen, der Egoism einzelner Mitglieder äuſſerſt nachtheilig wird, ſo iſt dieſes auch der Fall bei der Aufführung eines Schauſpiels. Der Schauſpieler darf durchaus ſeine Rolle nicht hervorſtechender machen wollen, als der Dichter die Abſicht hatte, darf ſichs nicht einfallen laſſen, die andern Rollen, wider den Zweck des Ganzen verdunkeln zu wollen, um in der ſeinigen deſto mehr hervorzuglänzen; eine Regel, welche vorzüglich komiſche Schauſpieler zu beherzigen haben. Im Gegentheil muſs ein jeder das Spiel des andern, ſtatt, wie wohl zu geſchehen pflegt, es zu verderben, zu unterſtützen bemüht ſein, denn nur dadurch können die Schauſpieler

das

das Stück heben, wenn fie fich einander felbft zu heben fuchen. *L.*

Aufhaltung.

(*Mufik.*)

Bedeutet, wie überhaupt, fo auch in der Tonkunft, eine gefchickte Verzögerung der Entwickelung einer Begebenheit, oder eines Gedankens, welchem man ganz nahe zu fein glaubt. Der Componift benutzt diefe Kunftgriffe entweder in der Mitte eines Stücks oder am Ende deffelben, und bedient fich hierzu der Cadenzen und Fermaten. *B.*

Auflöfung.

(*Mufik.*)

Siehe den Artikel Diffonanz.

Aufrifs.

(*Baukunft.*)

Heifst in der Baukunft die Zeichnung der Auffenfeiten eines Gebäudes, oder eines Theiles deffelben, in gerader Anficht, und ohne perfpectivifche Verkürzungen, in welcher jeder einzelne Theil des Gebäudes geometrifch nach dem verjüngten Maafsftabe angegeben worden ift. Er dienet den Bauleuten zur beftändigen Regel. *G.*

Auffchlag und Niederfchlag.

(*Mufik.*)

Bei den Griechen Arfis und Thefis, find zwei mufikalifche Ausdrücke, welche auf den innern Werth der verfchiedenen Taktheile Bezug haben. Arfis bedeutete bei den Griechen die Erhebung der Stimme oder der Hand, und die auf diefe Erhebung erfolgende Niederlaffung ift das, was fie Thefis, den Niederfchlag nannten. Die heutige Art den Takt zu bezeichnen, ift alfo jener ganz entgegengefetzt. Der Accent, oder die gute Taktzeit, liegt der Regel nach im Anfange des Takts, und wird mit dem Niederfchlage, die darauf folgende, die fchlechte Taktzeit, mit dem Auffchlage bezeichnet, fo dafs nach diefer Art nunmehro die gute Taktzeit oder der Niederfchlag Thefis, und

und der Auffchlag oder die fchlechte Taktzeit Arfis heifst. Man fagt ein Stück fängt in Arfis an, wenn vor dem Eintritt des Niederfchlags nur eine oder mehrere Noten vorkommen, deren Werth zufammen noch nicht einen vollen Takt des Stücks ausmachen. In Thefis fängt es an, wenn gleich ein voller Takt der erfte ift. Bei Unterlegung der Worte beruhen Declamation, grammatifcher und pathetifcher Accent ganz auf der Rückficht des Componiften auf Thefis und Arfis. Der laute Niederfchlag, oder das laute Angeben des Taktes bei öffentlichen Gelegenheiten, ift eigentlich eine fehr grofse mufikalifche Unart, die, da fie die Täufchung ftört, mehr verdirbt, als gut macht, und an deren Stelle es doch ficher fo mancherlei anftändigere, und weniger finnliche Mittel giebt. *B.*

Auftritt. Aufzug.

(*Dichtkunft.*)

Siehe den Artikel Schaufpiel.

Augenblick.

(*Zeichnende Künfte.*)

Da der Mahler nicht wie der Dichter, Schaufpieler und Tanzkünftler eine Folge von Handlungen und Bewegungen, fondern nur eine einzige Handlung, nur einen einzigen Augenblick diefer Handlung darftellen kann, fo ift die Wahl diefes untheilbaren Momentes für ihn von der gröfseften Wichtigkeit; denn es hängen von derfelben, bei einer einzelnen Figur, der Ausdruck und Charakter, bei zufammengefetzten Gemählden, auffer den fchon erwähnten Eigenfchaften, alle Vorzüge der Erfindung, der dichterifchen Anordnung, des Accordes, der Handlung, der Ausdruck und die Wirkung des ganzen Gemähldes ab.

Es ift nicht gleichgültig, ob der Mahler diefen oder jenen Augenblick der Handlung einer einzelnen Figur ergreift, denn nur Einer charakterifiert die Perfon und die Handlung am beften, und nicht jeder gewähret eine fchöne Form, nicht jeder macht die gewünfchte Wirkung, und erreicht die höhern Zwecke der Kunft. Wer die Menfchen in der Natur beobachtete, wird bemerket haben, dafs der handelnde Menfch, während einer und derfelben Handlung, die fich in unzählbare Momente theilte, die Darftellung ganz verfchiedener Eindrücke und Rührungen gewähren würde, wenn man ihn in mehrern diefer auf einan-

einander folgenden Momenten zeichnen wollte. Die Wahl des Augenblickes ist also schon bei einer einzelnen Figur von der gröfseſten Wichtigkeit, und diese Wichtigkeit wächst noch unendlich, wenn mehrere aufgefaſste Momente der Handlungen verschiedener Personen zur Erregung einer harmonischen Totalempfindung beitragen sollen.

Es kommt bei der Wahl des Augenblickes in einem zusammengesetzten Werke bei weitem nicht allein auf die beſste Charakterisierung einer Handlung, bei weitem nicht allein auf die unter den und den Umständen möglichst beſste Form der handelnden Personen an, sondern es entstehet auch noch die Frage, wie viel Interesse darf d i e s e Figur an der Handlung nehmen? welche Bewegung, welche Stellung ist für dieses abgewogene Interesse die zweckmäſsigste? welcher Augenblick der Handlung steht im Einverständniſſe mit der allgemeinen Harmonie, und welcher stöhrt den Einklang des Gemähldes? — Die Schwierigkeiten vermehren sich, je getheilter das Interesse der in einem Gemählde handelnden Personen ist; aber der Ruhm des Künstlers steigt in eben dem Grade, wenn er auch hierin allen Forderungen der Harmonie und der dichterischen Einheit Genüge leistete.

Von derselben Materie, als einer der wichtigsten für die dichterische Anordnung und Zusammensetzung, wird in mehrern Artikeln dieses Wörterbuches gehandelt werden. *G.*

Ausarbeitung. Ausbildung. Ausführung.

(*Schöne Künste, vorzüglich Mahlerei.*)

Diese drei Wörter drücken in umgekehrter Ordnung die Grade der Vollendung jedes Kunstwerkes aus.

Der P l a n oder die A n l a g e umfasset die allgemeine Idee des Werkes; die A u s f ü h r u n g stellet das Werk selbst dar. Kein wesentlicher Theil desselben fehlt; alle stehen sie in dem gehörigen Lichte, in den gehörigen Verhältnissen, so, daſs sie schon eine gute Wirkung machen.

Aber noch fehlen unendliche Kleinigkeiten; hier ist der Ausdruck um einen kaum merklichen Zug zu stark, dort hat eine Farbe nicht die natürliche Tinte; hier fehlet ein Lichtblick, dort ein zufälliger Schatten; hier hat der Umriſs nicht Bestimmtheit, dort nicht Eleganz genug; alle diese Kleinigkeiten ersetzet die A u s b i l d u n g und A u s f ü h r u n g.

Die in diesem Artikel genannten Handlungen scheinen zwar blofs mechanisch zu sein, und kein Genie zu erfordern; aber sie haben unendlich vielen Einflufs auf die glückliche Wirkung eines Werkes schöner Kunst. Die Schönheiten derselben sind zwar nicht der Hauptgegenstand des Künstlers, aber er bedienet sich derselben als Mittel, Schönheiten von höherm Range wirksam zu machen, die Augen des Betrachters auf diejenigen Gegenstände zu ziehen, welche ihn vorzüglich rühren sollen. Die Schönheiten der Ausbildung und Ausarbeitung sind daher Werke des Genies, indem der Künstler dadurch den Zweck vollkommen zu interessieren erreicht. Aber er wird ihn gänzlich, oder doch zum Theil verfehlen, wenn er in seinem Fleifse allzu weit geht, oder diejenigen Theile sorgfältig ausarbeitet, welche entweder ihrer Natur, oder dem Platze nach, auf welchem sie stehen, gleichsam nur in einen Nebel gehüllt erscheinen müssen. Das Genie läfst es selten an einiger zweckmäfsigen Ausarbeitung fehlen, wer aber damit nicht begabt ist, glaubt diesen Mangel durch Fleifs in der Ausführung und durch peinliche Pünctlichkeit zu ersetzen. *G.*

Ausdruck.

(*Aesthetik.*)

Der Ausdruck findet, als eine besondere Partie der schönen Kunst, nur in den bildenden Künsten, der Schauspielkunst, Tanzkunst und Gartenkunst Statt. In der Dichtkunst und Tonkunst ist Alles Ausdruck, d. h. alles stellt innere geistige Kräfte und Zustände dar, oder führt Reihen analoger rührender Vorstellungen herbei. Von dem Ausdrucke, als besonderer Partie der schönen Kunst, mufs man den Ausdruck unterscheiden, in wie fern er dem äuffern Vortrage der Werke gewisser Künste eigen ist, z. B. dem Vortrage von Gedichten, und dem Vortrage von Tonstücken. *H.*

Ausdruck.

(*Bildende Künste.*)

Der Ausdruck in historischen Werken der Mahlerei ist die Wirkung der dargestellten Gegenstände auf die Seele des Betrachters, welche durch die Darstellung der innern Rührungen und Gemüthszustände auf dem Gesichte und in der Haltung des ganzen Körpers, also

durch

durch die Darſtellung alles deſſen, was der Menſch in dem auf dem Gemählde vorgeſtellten Augenblicke der Handlung wirklich iſt und empfindet, und durch den, nach dem in dem handelnden Menſchen herrſchenden Gefühle genau abgemeſſenen Charakter alles deſſen, was ihn auf dem Gemählde umgiebt, hervorgebracht wird.

Der Menſch befindet ſich nie in einer Lage, in welcher er nicht entweder die ihn umgebenden Gegenſtände, oder Rührungen, die unabhängig von denſelben in dem Innern ſeiner Seele vorgehen, empfände. Dieſe Empfindungen äuſſern ſich in jeder ſeiner Muskeln, und in dem Kreislaufe ſeines Blutes, verändern daher die Umriſſe ſeines Körpers, und die Farbe ſeines Geſichtes.

Der Menſch betrachtet nie einen Gegenſtand, deſſen Form, Structur und Zuſammenſetzung nur irgend etwas Auszeichnendes, irgend einen Charakter hat, ohne einige, dieſem Charakter analoge Rührungen zu empfinden. Die Wahl der zufälligen Dinge kann alſo, in Rückſicht der Form derſelben, für den Mahler mit nichten gleichgültig ſein.

Jedermann fühlet die Eindrücke, welche die Farben einzelner und neben einander geſtellter Gegenſtände, welche die Art der natürlichen oder künſtlichen Beleuchtung, die Modificationen der Jahres- und Tages-Zeiten, des Wetters und der Luft auf ſeine Seele machen. Der Künſtler muſs alſo auch bei Colorierung und Beleuchtung ſeines Gemähldes auf dieſe dem erſten Anblicke nach weniger weſentlichen Theile die genauſte Rückſicht nehmen.

Nach dieſen wenigen aufgeſtellten Grundſätzen, die vielleicht bis ins Unendliche vermehret werden könnten, verbreitet ſich der Ausdruck über Alles, was der Künſtler darſtellen kann. Nichts iſt deſſelben unempfänglich, von den ſtärkſten Zügen des menſchlichen Geſichtes an, bis auf die Farbe des Erdbodens, auf welchem der handelnde oder empfindende Menſch ſteht. Jeder Faltenwurf an ſeinem Gewande, jede Partie ſeines Haupt- und Bart-Haares, jeder Zweig des Baumes, unter welchem er ruht, ſelbſt die Farbe des Laubes deſſelben, muſs, ſoll das Gemählde ganz vollkommen ſein, zur Hervorbringung des beſtimmten Ausdruckes beitragen, oder wenigſtens demſelben nicht entgegen wirken.

Es iſt unmöglich, in einem Werke von dieſer Eingeſchränktheit die ſo äuſſerſt wichtige, und in Anſehung ihres Umfanges unerſchöpfliche Materie über den Ausdruck in ihrem ganzen Umfange abzuhandeln. Wir konnten daher für den Ausdruck im Allgemeinen nichts thun, als den Liebhaber der Kunſt, denn der wahre

Künſtler bedarf deſſen nicht, auf das Weſentlichſte deſſelben aufmerkſam machen, und behalten uns nun noch einen verhältniſsmäſsig kleinen Raum für die Betrachtung des Ausdrucks bevor, in ſo fern er Einfluſs auf die Schönheit hat.

Da der Mahler ſeine Figuren handelnd oder leidend vorſtellt, ſo muſs er in ihren Geſichtszügen, in den Bewegungen ihrer Gliedmaaſsen und Muskeln diejenigen Rührungen auszudrücken ſuchen, welche die Seele derſelben wirklich empfindet. Da es aber bei dieſen Rührungen immer auf das Mehr oder Weniger ankommt, indem einige derſelben heftig, andere leicht, einige edel, andere gemein ſind, ſo hängt die Wahl derjenigen, welche ſchöne Formen gewähren, ganz und allein von dem Geſchmacke des Künſtlers ab. Der Geſchmack ſetzet alſo dem leidenſchaftlichen Ausdrucke ſeine gehörigen Grenzen. Wollte der Mahler eine gewaltſame Leidenſchaft ausdrücken, und bei der Darſtellung derſelben ein ganz gemeines Modell treulich copieren, ſo würde er zwar dieſe Leidenſchaft vollkommen und wahr darſtellen, aber ſein Product würde dem Kenner miſsfallen, weil ſich die Kunſt nur durch edle Leidenſchaften und Bewegungen des Wohlgefallens verſichern kann. Werke der Kunſt müſſen nie zurückſtoſsend erſchüttern, müſſen ſelbſt bei ſchmerzhaften Darſtellungen angenehme Rührungen, nie aber Verdruſs und Widerwillen erregen; dürſen alſo nie durch convulſiviſche Bewegungen, durch verdrehte und verzuckte Augen, durch einen aufgeriſſenen Mund das Auge des Betrachters beleidigen.

Laokoon und ſeine Söhne ſind ein berühmtes, und von neuern Künſtlern noch nie erreichtes Beiſpiel eines edeln Ausdrucks der gewaltigſten Leidenſchaft, welche die Menſchheit erdulden kann. Und mit welcher, faſt übermenſchlichen Gröſse der Seele leidet er, und wie rühret er den Betrachter um deſto mehr, je unverkennbarer er ihm eine über alle körperlichen Leiden erhabene Seele anſieht. Keine Verzuckungen, keine convulſiviſchen Bewegungen der Muskeln, welche die Schönheit der Formen vernichteten, und doch drückt jede Fiber den heftigſten Schmerz aus. Die Söhne deſſelben, die von nicht ſo feſtem Körperbaue ſind, müſſen den Schmerz um deſto heftiger empfinden. Allein wie ſo ſchön und rührend iſt dieſer Schmerz ausgedrückt: ſie blicken ängſtlich zu ihrem Vater empor, und drücken in ihrem Blicke Verlangen und Erwartung der Hülfe und Linderung der Schmerzen aus. Pouſſin giebt auf ſeinem berühmten Gemählde: die Sündfluth, einem Weibe dadurch einen unausſprechlichen

lichen Ausdruck, daſs er ſie, ſchon in dem letzten Todeskampfe, noch ihr Kind über die Fluthen empor heben läſst; und Tiſchbein läſst ſeine unnachahmlich ſchöne Kleopatra den Schmerz, der in ihrem Buſen wühlt, nur durch eine von dem linken Arm unterſtützte vorwärts gebeugte Stellung und den empor gehobenen Blick ausdrücken. Das ganze Geſicht iſt von Gram und Schmerz unentſtellt, und vollkommen ſchön, und doch ſo unendlich viel ſtarkleidenſchaftlicher Ausdruck in demſelben.

Schildert der Mahler Rührungen, die nicht ſo heftig ſind, die denn aber doch, wenn ſie ganz treu dargeſtellet würden, der Schönheit der Form ſchaden könnten, ſo muſs er mit tiefem, philoſophiſchem Blick' in die Geheimniſſe und verborgenen Triebfedern des menſchlichen Herzens einzudringen, und die bedeutendeſten *Züge*, ſowohl des Geſichtes, als auch — und wahrhaftig nicht weniger — der Hand aufzufaſſen ſuchen. Gelingt es ihm auf dieſem Wege, ſo wird er mit Wenigem Viel leiſten können, und oft mit einem einzigen *Zuge*, bei übrigens ganz ruhigem Körper ſeiner Figur, auf den Betrachter mehr wirken, als wenn er, um ſeines Ausdrucks recht gewiſs zu ſein, alle Geſichtszüge, Gliedmaaſsen und Muskeln des Körpers ſeiner Figur in Revolution gezeiget hätte.

Die Griechen beſaſsen dieſe Kunſt, mit Wenigem Viel zu leiſten, in einem erſtaunenswürdig hohen Grade. Ihre Statüen ſtehen oft ſo ganz in Ruhe, daſs ſie, um mit dem Herrn von Azara zu reden, an den Ausdruck kaum gedacht zu haben ſcheinen, und dennoch ſagt jede derſelben, was ſie ſagen ſoll.

Ueberhaupt wird das Werk des bildenden Künſtlers einen deſto gewiſſern Erfolg haben, je mehr man ſeinen leidenſchaftlichen Figuren eine edle, groſse Seele anſieht. Ungebehrdigkeit im Elend, Ausſchweiffungen in der Freude beleidigen, oder mindern doch wenigſtens unſere Theilnahme ſchon in der Natur, wo die Ausdrücke deſſelben doch mittheilender und wahrer ſind, und bald verſchwinden; wie viel mehr muſs dieſes in der Kunſt Statt finden, welche, da ſie gewiſſermaſsen für die Ewigkeit arbeitet, nur edle Züge der Natur auffaſſen darf.

Der Ausdruck in dem Portrait kann, wenn er Sinn haben ſoll, in nichts als in der Darſtellung ſolcher Züge eines Menſchen beſtehen, die ihm von Natur eigen, alſo bleibend ſind, und ihn in ſeiner Individualität darſtellen. Augenblickliche, vorübergehende Erſcheinungen in dem Geſichte eines Menſchen ſtellen nicht die Seele deſſelben, ſondern nur eine zufällige, momentane Modification derſelben dar. Will oder muſs der Mahler dem Por-

trät das geben, was man, oft ohne zu wissen warum, eine geistreiche Stellung nennt, so kann es unmöglich gleichgültig sein, welche unter den tausend möglichen er wählt. Fast jedes menschliche Gesicht macht einen allgemeinen Eindruck, zu dessen Hervorbringung die Hauptheile desselben gemeinschaftlich beitragen. Das Resultat derselben bildet das, woraus wir auf den Charakter des Menschen schliefsen. Jeder Charakter äussert sich in eigenthümlichen Bewegungen, und unter gewissen Stellungen sind wir gewohnt, uns gewisse Charaktere vorzustellen. Die Auffassung dieser Bewegungen und Stellungen ist das, was man bei übrigens treuer Darstellung des Menschen, Glück in der Porträtmahlerei nennt.

Historisierte Porträs müssen nach den Grundsätzen des Porträts und der Geschichtmahlerei dargestellt und beurtheilet werden.

Der Ausdruck in der Landschaftsmahlerei ist so mannigfaltig, als der Charakter der Landschaften in der Natur. (Siehe den Artikel Landschaft.) Der Künstler kann ihn durch Darstellung solcher Gegenstände sehr erhöhen, die Bezug auf die Menschheit und das Interesse derselben haben. Das Denkmahl eines Verstorbenen in einer melancholischen, ein Schäfer, der ein junges Mädchen küfst, in einer romantisch lachenden Landschaft, wird dem natürlichen Ausdrucke derselben gröfsere Bestimmtheit und höheres Interesse verleihen. *G.*

Ausdruck.

(Schauspielkunst.)

Ausdruck in der Schauspielkunst heifst im Allgemeinen, die Uebereinstimmung der Töne und Gebehrden des Schauspielers, mit den Gesinnungen und Gefühlen, welche er darstellen soll. In dieser weitern Bedeutung ist Ausdruck die einzige und höchste Forderung, welche an den Schauspieler gemacht werden kann, und alle Regeln der Schauspielkunst lassen sich aus diesem einzigen Begriffe entwickeln. Da man aber durchgängig das Wort Ausdruck blofs auf die Darstellung der Empfindungen und Leidenschaften einzuschränken pflegt, so ist hier von dieser Eigenschaft, blofs in der letztern Bedeutung, die Rede.

Da der Schauspieler die Leidenschaften, welche er durch Gebehrden und Töne ausdrückt, nicht selbst wählt, sondern von dem Dichter vorgezeichnet bekömmt, so kommt es bei dem Ausdrucke, den ihm seine Kunst zur Pflicht macht, nicht blofs darauf an, dafs er überhaupt Leidenschaf-

ſchaften richtig und wahr darzuſtellen vermögend ſei — von welchem Puncte in dem Artikel Affect geſprochen worden iſt — ſondern vorzüglich darauf, daſs er in jeder Stelle jedesmal die wahren Empfindungen auszudrücken wiſſe. Es kann eine Stelle mit vieler Empfindung geſagt, und dieſe Empfindung ſehr wahr ausgedrückt werden; und doch kann der Vortrag derſelben fehlerhaft ſein, wenn die ausgedrückte Empfindung nicht die einzig wahre iſt, welche in dieſer Stelle verborgen liegt. Eine flüchtige Beobachtung reicht hin, ſich zu überzeugen, daſs die Schauſpielkunſt, in Rückſicht auf dieſen Punct, bei uns noch in der Wiege iſt, da ſelbſt ſogenannte groſse Schauſpieler oft Alles gethan zu haben glauben, wenn ſie uns überhaupt Ausdruck der Leidenſchaft zeigen, unbekümmert, ob dieſe Leidenſchaft auch die wahre, oder die einzige ſei, und unbeſorgt wegen der ſo nöthigen Modificationen der Leidenſchaften nach Maaſsgabe des darzuſtellenden Charakters, (denn nur deſſen und nicht ſeine eigenen Leidenſchaften ſoll der Schauſpieler zeichnen) und wegen der mannigfachen feinen Schattierungen nnd Uebergänge, welche bei der Darſtellung jeder Leidenſchaft ſo äuſſerſt wichtig ſind.

Um dieſes wahren Ausdrucks fähig zu ſein, muſs der Schauſpieler ſchon von der Natur mit einer reitzbaren Phantaſie, einem feinen Beobachtungsgeiſt, und einem regen Darſtellungstriebe begabt ſein. Dieſe Anlagen darf er jedoch nicht vernachläſſigen, ſondern muſs ſie, durch Lectüre der Dichter, durch ununterbrochenes Studium des Menſchen, und durch wiederhohlte Vorübungen zu üben und zu erhöhen bemüht ſein. Bei dieſen Anlagen und der gehörigen Cultur derſelben wird überdieſs, während der Ausübung, ein nicht gemeiner Scharfſinn, welcher dem Schauſpieler jedesmal das wahre Verhältniſs zwiſchen den darzuſtellenden Empfindungen und den Mitteln der Darſtellung zeigt, und eine nicht minder groſse Aufmerkſamkeit auf ſich ſelbſt und ſeine Stimme erfordert. Und — dieſes alles vorausgeſetzt — welche Uebung wird vorausgeſetzt, ehe ſich der Schauſpieler ſo in die Gewalt bekömmt, daſs er bei jedem neuen Gefühle auch einen neuen Ton und neue Gebehrden annehme; in welcher Kunſt das ganze Geheimniſs des Ausdrucks verborgen liegt!

Wenn Sulzer ſagt: „Das vorzüglichſte Mittel zu einem „vollkommenen Ausdruck ſcheint dieſes zu ſein, daſs der „Schauſpieler ſich ſelbſt ſo ſtark, als möglich iſt, in die „Empfindung der Perſonen ſetze, welche er vorſtellt,“ ſo iſt dieſes wohlverſtanden ſehr wahr. Da aber

diefes lebhafte Verfetzen feiner felbft in die fremden Empfindungen, welche jedesmal in der Rede enthalten find, (wiefern es, wie ich nochmals wiederhohlen mufs, richtig verftanden wird) blofs durch die eben angeführte Vereinigung feltner Naturgaben mit einem raftlofen Studium der Welt und feiner felbft bewirkt werden kann, fo begreife ich in der That nicht, wie man die angezogene Behauptung in der Abficht für fich anführen könne, um die Regeln der Kunft für überflüfsig, und die momentane Leitung der Natur und Empfindung für völlig hinreichend zu erklären. Allein, was das fchlimmfte ift, man nimmt diefen Satz, welchen, beiläufig gefagt, faft ein jeder im Munde führt, faft durchgängig in einem Sinne, in welchem er unleugbar eine vollkommene Unwahrheit enthält. Ohne zu bemerken, dafs der Ausdruck: fich in eine fremde Leidenfchaft verfetzen ein figürlicher Ausdruck ift, erklärt man ihn ganz wörtlich, und behauptet in allem Ernfte, der Schaufpieler müffe die darzuftellenden Empfindungen fo ganz zu den feinigen machen, dafs zwifchen ihm und feinem Charakter die vollkommenfte Identität Statt finde. Allein der jüngere Riccoboni, nennt diefes mit Recht einen glänzenden Irrthum, und fagt fehr wahr: „ich habe allezeit als was gewiffes angenommen, dafs man, wenn man das Unglück hat, das, „was man ausdrückt, wirklich zu empfinden, auffer Stand „gefetzt wird, zu fpielen.“ Daher erklärt Herr Engel das Verfahren eines alten Schaufpielers, der in der Electra des Sophokles fich die Afche feines Sohnes bringen liefs, um den Schmerz der Griechifchen Prinzeffin, als man ihr die Gebeine des Oreftes bringt, defto vollkommener auszudrücken, mit Recht für ein wahres Wagftück. Soviel ift völlig ausgemacht: wenn auch der auf eine ähnliche Art hingerifsne Schaufpieler dem Publicum von einer gewiffen Seite intereffant werden kann, fo ift doch nicht der Fall von Seiten der Kunft, worauf es allein hier ankömmt, da ein folcher immer nur fich felbft, aber nie feinen Charakter darzuftellen im Stande ift. Es bleibt daher für den Ausdruck: fich in fremde Leidenfchaften fetzen, kein anderer vernünftiger Sinn übrig, als diefer: fich, vermittelft der Phantafie, von einer fremden Leidenfchaft eine fehr lebhafte Vorftellung bilden. Auch läfst fich aus diefer Lebhaftigkeit der Vorftellung die Nachbildung der Affecten durch den Ton und die Gebehrden hinlänglich erklären, ohne erft die felbft eigne Empfindung zu Hülfe zu rufen: denn jede volle anfchauliche Vorftellung einer Empfindung, ja felbft einer blofsen Sache, führt fchon an fich eine Anreitzung mit fich, diefe Empfindung, diefen Gegen-

ftand

ſtand nachzuahmen. Um aber, zu Erreichung des richtigen Ausdrucks, ſich jedesmal in die einzig wahren Gefühle zu verſetzen, muſs der Verſtand über das Ganze die Aufſicht führen, nachdem er vorher in den Sinn und die Eigenheiten einer Compoſition, ihren feinſten Zügen nach, eingedrungen iſt. Man vergleiche hiermit den Artikel Declamation.

Ich gehe zu der Frage über, ob es, um den Ausdruck deſto vollkommener zu erreichen, nöthig ſei, die Natur etwas zu übertreiben? Man hätte, dünkt mich, eine ſolche Frage niemals aufwerfen ſollen. Denn da der Schauſpieler, bei der Darſtellung der Affecten, durchaus nicht ſeiner Willkühr, ſondern der Vorſchrift des Dichters folgen muſs, ſo hängt es erſtlich auch bloſs von dem Dichter ab, in welchem Grade eine Leidenſchaft auf dem Theater gezeigt werden ſolle. Allein der Dichter kann bisweilen ſelbſt fehlen, indem er einen Affect entweder zu ſtark oder zu ſchwach zeichnet. Dann verbeſſere ihn der Schauſpieler, wenn er kann; wobei er jedoch nicht ſowohl als Schauſpieler verfährt, ſondern vielmehr ſelbſt den Dichter macht; denn was er als Schauſpieler dabei thut, betrifft auch bloſs die Ausführung ſeiner Idee. Zweitens, Uebertreibung der Natur, im ſtrengſten Sinne des Worts, darf durchaus weder von Seiten des Dichters noch des Schauſpielers, geduldet werden, den einzigen Fall ausgenommen, wenn dieſe Uebertreibung ſelbſt gemahlet werden ſoll; allein die Art der Uebertreibung, welche in der Erhöhung des leidenſchaftlichen Ausdruckes, ſo wie er ſich bei gewöhnlichen Menſchen zu äuſſern pflegt, beſteht, muſs nothwendig, wenn der Dichter darauf hindeutet, groſse Wirkungen hervorbringen.

Endlich: So wie es auf der einen Seite fehlerhaft iſt, aus Vernachläſſigung irgend einen merkbaren Gemüthszuſtand unausgedrückt entwiſchen zu laſſen; ſo hat man ſich auf der andern eben ſo ſehr vor dem Fehler zu hüten, in der guten Meinung, Alles auszudrücken, Gedanken oder Worten, in denen kein Ausdruck liegt, auf Koſten des wahren Ausdrucks Bedeutung zu geben. Ich rede hier von der oft übel angebrachten Mahlerei gewiſſer Gegenſtände oder Empfindungen, welche entweder gar nicht, oder doch bloſs ihren Hauptzügen nach gemahlt werden ſollten. Da ſich die Mahlerei durch den Ton und die Gebehrden von dem Ausdruck darin unterſcheidet, daſs ſie nicht, wie dieſer, die Faſſung, die Geſinnung, womit die Seele gewiſſe Gegenſtände denkt, ſondern dieſe Gegenſtände an ſich mahlt, die erwähnten Künſte hingegen die Seelendarſtellung zu ihrem höchſten

Zwecke haben, so kann man im Allgemeinen die Regel festsetzen, daſs der Schauspieler nie mahlen, sondern immer nur ausdrücken solle, es sei denn, daſs der Ausdruck selbst Mahlerei erfordere, und so mit derselben in Eins zusammenfliesse. Dieses letztere geschieht aber nur dann: erstlich, wenn der Gegenstand seiner Beschaffenheit nach, eine lebhafte Vorstellung bei der Person erregt; zweitens, wenn man die Absicht hat, bei andern eine anschauende Idee von demselben zu erwecken. Bisweilen können auch Mahlerei und Ausdruck zusammen Statt finden, und einen zusammengesetzten Ausdruck bilden. Uebrigens muſs man jedoch in denen Stellen, in welchen Mahlerei Statt findet, immer nur auf die Hauptzüge merken, oder vielmehr die andern bestimmenden Nebenzüge mit jenen in Eins zusammenfassen; denn, wenn die Sprache, unfähig Alles zugleich zu sagen, die Gedanken in ihre Theile zerlegt, so faſst hingegen die Imagination auf einmal das Ganze, und hält sich an die Hauptidee, in welcher sich alle übrigen sammlen. *L.*

Ausdruck.

(*Musik.*)

Der Ausdruck in der Musik ist die geschickte Anwendung derjenigen Mittel, durch welche mit Hülfe der Töne gewisse Empfindungen erweckt und belebt werden sollen. Composition und Ausführung verlangen beide ihren Ausdruck, und nur durch Verbindung der einen mit der andern entsteht angenehme, kraftvolle und groſse Wirkung. Melodie, Harmonie, Bewegung, Wahl der Instrumente, der Stimmen, der Tonarten u. s. w. sind die Elemente der musikalischen Sprache, und Melodie behauptet unter selbigen die erste Stelle, da sie das ist, was das Ganze beseelen muſs. Aber mit einer guten und sangbaren Melodie ist noch bei weitem nicht Alles gethan. Es kommt nun darauf an, was schickt sich zu selbiger für Harmonie, welcher Baſs hebt sie besser, oder welcher entspricht mehr dem Charakter der Worte? denn es braucht nur einer kleinen Veränderung in der Harmonie, um einen flieſsenden Gesang in einen wäſsrigen umzuschaffen, so wie im Gegentheil ein paar unbedeutende Noten durch eine frappante Harmonie, die man ihnen unterlegt, ein hervorstechendes Gewicht erlangen können. Ferner, welche Instrumente passen besser zur Begleitung für den gegenwärtigen Fall? Ist jene Tonart mehr diesem, diese mehr jenem Instrumente angemessen? thut hier eine Sopran-

Stimme

Stimme mehr als der Alt?] Ist für die Art des Affects jene Bewegung nicht zu schleppend, diese hingegen nicht zu rasch u. s. w. Diese und hundert ähnliche Fragen hat sich der denkende Künstler zu beantworten, oder muss deren Beantwortung durch richtige Resultate und lange Rutine im Gefühl haben, ehe er verlangen kann, sein Stück soll so in Ausübung gebracht werden, wie es vielleicht als Ideal in seiner Seele stand. Warum Musikstücke im Ausdruck so oft vergriffen und gemissdeutet werden, ist sehr begreiflich. Locale Rücksicht des Componisten, Mangel an Zeichen, sich hinlänglich verständlich zu machen, abstechende Fähigkeiten eines Orchesters mit dem andern, Verschiedenheit der Begriffe vom Vortrag, vom Tempo u. s. w. stellen öfters hier ein Stück nur halb, dort kaum im Schattenrisse vor. Was für den ausübenden Tonkünstler hieher passt, ist zerstreut in den Artikeln Adagio, Vortrag u. a. m. zu finden. *B.*

Ausdruck.

(*Tanzkunst.*)

Diejenige Eigenschaft, vermöge welcher der Tänzer das, was er ausdrücken soll, lebhaft fühlt, und mit Energie darstellt. Es giebt einen Ausdruck der Zusammensetzung und der Ausführung, aus deren Vereinigung die stärkste und angenehmste Wirkung des Tanzes entspringt. Um Ausdruck zu gewähren, müssen Tanzgemählde markierte Züge grosser Partieen, kräftige Charaktere, kühne Massen, Gegensetzungen und Contraste enthalten, die eben so auffallend als mit Kunst gesparet sind.

Die tragische Gattung ist ohne Widerrede zum Ausdrucke des Tanzes die geschickteste; sie gewähret grosse Gemählde, edle Stellungen, und glückliche Theatercoups; und da überdiess die Leidenschaften der Helden stärker und entschiedener sind, als die Leidenschaften gewöhnlicher Menschen, so wird die Nachahmung derselben leichter, und die Handlung des Pantomimen wärmer, wahrer und verständlicher.

Aber unglücklicher Weise haben wir entweder aus Gewohnheit oder Unwissenheit wenig vernünftige Ballets; man tanzt um zu tanzen, glaubt jeder Vorstellung Genüge gethan zu haben, welche sich Menschen von Geschmack von einem Ballet machen, wenn man es mit Executanten besetzt, welche nichts executieren, die unter einander hinein springen, an einander anstossen, und nichts als kalte und verworrene Gemählde liefern, die ohne Ge-

ſchmack gezeichnet, ohne Gracie gruppiert, aller Harmonie, jener Tochter des Gefühles, beraubt ſind, welche dadurch allein die Kunſt verſchönern kann, daſs ſie ihr Leben giebt.

Der Balletmeiſter muſs es ſich angelegen ſein laſſen, allen tanzenden Actören eine verſchiedene Handlung, einen verſchiedenen Ausdruck und Charakter zu geben. Sie müſſen alle auf entgegen geſetzten Wegen daſſelbe Ziel erreichen, und einmüthig und eifrig dazu beitragen, durch die Wahrheit ihrer Geſten und ihrer Nachahmung die Handlung zu mahlen, welche ihnen der Componiſt vorzeichnete. Herrſchet in einem Ballet Einförmigkeit, findet man in demſelben nicht jene Verſchiedenheit des Ausdruckes, der Stärke, der Stellung und des Charakters, die man in der Natur findet, ſind jene leichten, aber unmerklichen Nüancen, welche eine und dieſelbe Leidenſchaft in mehr oder weniger markierten Zügen, mit mehr oder weniger lebhaften Farben mahlen, nicht mit Kunſt geſpart, und mit Geſchmack und Delicateſſe vertheilt, ſo iſt das Gemählde kaum eine mittelmäſsige Copie eines vortrefflichen Originals, und hat, da es nicht die mindeſte Wahrheit darſtellt, weder Kraft noch Recht zu bewegen und zu rühren.

Der Haufe von Menſchen, welche jetzt unſere Schauſpiele beſuchen, würden an das gar nicht glauben können, was ſie nicht ſahen. Zufrieden mit einem Tanze, er ſei zärtlich, edel oder *leger*, welcher ſie dahin reiſst und alle ihre Wünſche befriediget, werden ſie unwiderruflich entſcheiden, alles, was man von dem Tanze der Griechen und Römer erzählt, ſei nichts als die ausſchweifendſte Uebertreibung, und immer zu glauben fortfahren, wir hätten alles, was wir haben können, weil ſie gar nicht im Stande ſind, der Gegenſtand ſei welcher er wolle, ſich etwas Höheres vorzuſtellen, als was ihre Sinne trift.

Man ſage ihnen alſo, der Tanz der Eumeniden habe auf dem Theater zu Athen einen ſo ausdrucksvollen Charakter gehabt, daſs er die Seele jedes Zuſchauers mit Schauder und Entſetzen erfüllte. Der Areopagus zitterte vor Furcht und Schrecken. Unter den Waffen grau gewordene Greiſe bebten; die Menge flohe; ſchwangere Weiber kamen nieder; man glaubte zu ſehen, und man ſahe wirklich jene grauſamen Gottheiten, die Dienerinnen der Rache des Himmels, die Verfolgerinnen der Laſter der Erde.

Dieſen hiſtoriſchen Zug erzählen uns dieſelben Schriftſteller, welche uns ſagen, Sophokles ſei ein Genie geweſen; nichts habe der Beredſamkeit des Demoſthenes widerſtanden;

ſtanden; Themiſtokles ſei ein Held, und Sokrates der Weiſeſte aller Menſchen geweſen; und der Tanz brachte zu den Zeiten jener berühmten Griechen, auf jene privilegierten Seelen, im Angeſichte jener untadelhaften Zeugen ſo groſse Wirkungen hervor.

Zu Rom hatten in den ſchönen Zeiten der Kunſt alle Gefühle, welche die Tänzer ausdrückten, einen ſo wahren Charakter, eine ſo groſse Stärke, ſo viel Energie, daſs man die Menge, dahingeriſſen durch die Täuſchung, mehr als einmahl den verſchiedenen Bewegungen des Gemähldes maſchinenmäſsig folgen, ein Angſtgeſchrei erheben, Thränen vergieſsen, an den zärtlichen Schmerzen der Hekuba, oder an der Wuth des Ajax Theil nehmen ſahe; die Zuſchauer, wüthend wie der Actör, welcher den Helden vorſtellte, riſſen ſich ihre Kleider vom Leibe, um rüſtiger zum Kampfe zu ſein, und geriethen oft auf das grauſamſte mit einander in Handgemenge.

Und welche Menſchen waren es, auf welche jene ſtarken und lebhaften Eindrücke gemacht wurden? Die Zeitgenoſſen des Mecän, Lucullus, Auguſtus, Horaz u. ſ. f. (Aus *Compan's Dictionn. de Danſe.*) *G.*

Ausführung.

(*Mahlerei.*)

Siehe den Artikel Ausarbeitung.

Ausführung.

(*Muſik.*)

Iſt der vollſtändige und ungezwungene Vortrag eines Ton- oder Singſtücks. Da die Muſik für das Gehör iſt, ſo läſst ſie ſich auch nur durch die Ausführung gehörig beurtheilen. Manche Partitur hat für das Auge ein ganz einfaches, und faſt elendes Anſehen, und thut bei der Ausführung die herrlichſte Wirkung. Eine andere erſcheint auf dem Papier als ein Meiſterſtück und läſst ſich gleichwohl nicht anders als mit Widerwillen anhören. So war die Figur des Regenbogens, den, ich glaube es war Matheſon, ſo künſtlich in einer Partitur vorſtellte, ſicher nur fürs Auge geſchrieben, denn ſchwerlich hat jemand bei der Aufführung des Stücks geahndet, daſs jetzt ein Regenbogen geſpielt wird. Eine ganz vollkommen gute Ausführung wird wohl ewig zu den frommen Wünſchen gehören. Nehmen wir auch an, daſs alle mechaniſche

Puncte,

Puncte, dafs Intonation, Präcision u. d. gl. aufs vollkommenste berichtigt wären, so sind das nur erst Grundlinien. Wie nun aber alle Subjecte, die an der Ausführung Theil haben, unter eine geistige Hut zu bringen, wie ihnen allen einerlei Gefühl, einerlei Begeisterung einzuflöfsen, ihr Vermögen diese von sich zu geben, und es dem Zuhörer mitzutheilen, in gleichen Maafse gegen einander abzuwiegen u. s. w.

Hier rathe Apoll! *B.*

Aussichten.

(*Schöne Gartenkunst.*)

Aussichten gewähren dem Betrachter den Genufs der verschiedenen Gegenstände der Landschaft. Bei diesen Gegenständen kommt es sowohl auf die Natur derselben an und für sich betrachtet, als auch auf die Verbindung derselben mit andern, und auf die Gesichtspunkte an, aus welchen man sie betrachtet.

Die Gegenstände einer Aussicht können durch ihre eigene Wichtigkeit, durch Reitze der Anmuth und Schönheit, durch Gröfse, Neuheit, durch ein romantisches, lachendes, heiteres Ansehen, durch trübe, melancholische Schwermuth u. s. f. interessieren; sie können aber auch gemein und ohne allen Charakter sein.

Die erstern wird der Künstler für sein Kunstwerk zu benutzen, und durch dasselbe sie gehörig einzuleiten und vorzubereiten suchen; die letztern wird er aber entweder gar nicht aufnehmen, oder ihnen durch sorgfältig verborgene Kunst irgend einen Charakter, sei es auch nur der Charakter einer leichten Mannigfaltigkeit, zu geben sich bemühen.

Durch die Verbindung der einzelnen Gegenstände einer Aussicht erhalten sie fast noch gröfsern Reitz, als durch die eigenthümliche Beschaffenheit eines jeden für sich. Der Gartenkünstler wird also die Aussichten und die daraus entspringenden Ansichten so zu ordnen wissen, wie sie die meiste und besste Wirkung thun; er wird uns daher aus dem Werke seiner Kunst heraus dieselben Gegenstände aus verschiedenen Gesichtspunkten zeigen, und also selbst in seiner Armuth wirklich reich sein.

Nichts giebt einer Aussicht gröfseren Reitz, als die Beweglichkeit der Gegenstände, wodurch sie einen ganz eigenthümlichen Charakter erhält. Alles was von Leben, Bewegung, Thätigkeit zeiget, wird also dem Gartenkünstler höchst willkommen sein.

Die

Die vorzüglichſten Veränderungen des Himmels, der Morgen und Abend, haben noch auſſer ihren groſsen Reitzen den Charakter der Beweglichkeit, und man kann in Rückſicht derſelben den Gartenkünſtlern mit Marnezia zurufen:

O dunkelt, dunkelt nicht durch einen dicken Schatten,
Die Farben, die ſo lieblich glänzen,
So friſch am Gemählde des Morgens.
Ergreifet den Genuſs! dieſs iſt der Augenblick,
Wo mit Entzücken das Auge vom duftigen Hügel herab
Durch lachende Thäler hinirret,
Dem Tritte des werdenden Tages zu folgen,
Und ſeine ſüſse Majeſtät zu ſchaun.

Und in Rückſicht einer Ausſicht gegen den Abend:

Wenn nun die Sonne des Himmels
Erhabnes Gewölbe durchlaufen,
Wenn ſie an den Pforten des Abends
Nun enden will ihre Bahn,
Und ſchon ein bräunlicher Schatten
Sich breitet über das Grün,
Den ſchiefabſchieſsenden Strahlen
Das müde Aug' entſliehn will,
Das tilget, tilget ſie nimmer
Durch ganze Maſſen von Schatten,
Sondern laſſet ſie irren durch leichtes, webendes Gelaube,
Das bald ſich dunkelt, und bald ſich erhellt,
Und nach dem Fächeln des Zephyrs wogen läſſet den Tag.
Eröffnet hie und da mir freie, groſse Plätze;
Entzieht mir nicht die leuchtenden Streifen,
Den Azur und den Purpur nicht,
Und nicht das Gold, den ſtrahlenden Glanz,
Den noch bei ſeinem Scheiden
Der Herrſcher des Himmels verbreitet.

Allzu häufig angebrachte Ausſichten, beſonders wenn ſie nicht ſehr charakteriſtiſch ſind, können für den Garten leicht nachtheilig werden, indem ſie allzu ſehr zerſtreuen oder ermüden. Das Auge verlangt, wie der Geiſt, Ruhepunkte. Verſchiedene Anlagen, als Einſiedeleien und Bäder verlangen durchaus geſperrte Gegenden.

Kann der Gartenkünſtler keine andern, als traurige Ausſichten gewähren, ſo verſchlieſse er ſie lieber, und ſuche bloſs durch den Raum ſeines Gartens angenehm zu unterhalten und zu intereſſieren. *G.*

Ausweichung.

(*Musik.*)

Ist der Uebergang aus einem Ton in den andern, und zwar, wie sichs von selbst versteht, nach den Regeln des reinen Satzes. Die ersten und nächsten Töne, in welche man vom Grundtone des Stückes übergehen kann, ohne das Gehör irre zu machen, oder ihm wehe zu thun, sind die, deren Terz und vollkommene Quinte in der Tonleiter des Grundtons liegt. Ist nun in diesen Tonarten gesagt, was zu sagen ist, oder was einer hat sagen können, dann gehts in entferntere, doch immer mit einer Rücksicht auf einen vernünftigen Rückzug. Auf Unkosten der Melodie geht sichs gar sehr leicht in jeden Ton, aber es ist ein Unterschied, das Gehör überraschen, erschrecken oder betäuben. Ueber die Länge des Verweilens in jedem Tone, läſst sich kein Zuschnitt im Allgemeinen machen. Charakter des Stücks, Tonart, Tempo, alles verlangt eigne Wendungen. Die freie Phantasie schränkt sich zwar nicht auf die Regeln gewöhnlicher Tonstücke ein, allein wer deſswegen die Sache hier zu weit treibt, in Cmoll anfängt und im vierten Takte vielleicht schon nicht weit mehr von Fisdur ist, der hat Aehnlichkeit mit einem, der eine Parentation hält, und in selbiger der sämmtlichen Sipschaft mehr huldigt, als seinem Helden. *B.*

Authentisch und Plagalisch.

(*Musik.*)

Sind Ausdrücke, die bei den Alten üblich waren, die aber auf das heutige System der Musik nicht mehr anwendbar sind. Authentisch ging auf die Tonleiter der Tonica. Plagalisch auf die Quinte oder die Dominante derselben. Der Schluſs im Grundton des Stücks hieſs authentisch, der hingegen, wo der Gesang oder der Baſs in dessen Dominante oben oder unten schritt, hieſs plagalisch. Der Unterschied, und die Merkmale dieser Fälle in der authentischen und plagalen Tonart werden nur im einfachen Gesange fühlbar. Ist die Modulation sonst nur regelmäſsig und nach dem heutigen System, so mag der Schluſston in der Tonica oder der Dominante liegen, er wird immer authentisch heiſsen. (S. Tonart.) *B.*

B.

B.

B.

(*Musik.*)

Der Name eines Intervalls in der heutigen diatonischen Tonleiter. (S. den Art. Tonart) Dieser Buchstabe, wenn er in einem Tonstücke vor einer Note vorkommt, bedeutet auch, dass selbige um einen halben Ton tiefer zu nehmen ist, und der Benennung des Intervalls wird bei der nachherigen Bezeichnung ein *es* zugesetzt; so heisst *C*, wenn ihm ein *b* vorgezeichnet ist, *Ces*, *d* mit einem *b Des* u. s. w. nur bei der Tonstufe *h* findet eine Ausnahme statt, und das durch die Erniedrigung entstehende Intervall heisst *B*. Man giebt dem *B*, in so fern es als Erniedrigungs-Zeichen betrachtet wird, den Beinamen *b* rotundum, zum Unterschied derjenigen Zeichen, die ihm in ihrer Wirkung ähnlich sind, nämlich des Zeichens eines Kreutzes, welches das Intervall jedesmal um einen halben Ton erhöhet, und des eines Quadrats, welches, wenn es vor einer Note steht, die Veränderung aufhebt, die sie durch ein Kreutz oder *b* erhielt, und ihr die Geltung, die ihr in Beziehung auf die Tonleiter der Tonica zukömmt, wieder giebt. Jenes Zeichen heisst ein *b* cancellatum, dieses ein *b* quadratum. *B.*

Bach.

(*Schöne Gartenkunst.*)

Der eigenthümliche Charakter eines Baches ist angenehme, leichte Lebhaftigkeit, und in seinen Windungen gefällige Folgsamkeit. Zu schwach, grosse Hindernisse zu überwinden, weicht er ihnen aus, und bekommt dadurch in seinem Laufe den angenehmen, biegsamen Gang. Kleine Hindernisse vermehren seine Reitze, geben ihm eine Munterkeit und einen säuselnden Laut, dessen der Fluss und der Strom unempfänglich ist.

Der Bach wird also eine angenehme und wesentliche Verschönerung munterer, heiterer und lachender Land-

ſchaften ſein. Der Gartenkünſtler kann ihn nach ſeinem Gefallen leiten, kann ihn ſich verbreiten und engen, kleine Buchten, Badeplätze und Waſſerfälle bilden laſſen, und ſein Ufer mannigfaltig bekleiden. In ſeiner Gewalt ſtehet der Ton des Gemurmels eines kleinen Waſſerfalles; er kann ihn heller oder dumpfer, ſchärfer oder ſanfter ſäuſeln laſſen, und durch ſeine lieblichen Töne in ſanfte Schwärmereien, oder ſüſse Ruhe einwiegen. Hier wird ſich der Bach durch kleine leichte Brücken, und dort durch überwogendes Geſtchräuch durchwinden, hier wird er ſeinen reinen Spiegel zeigen, und dort ſich über Kieſel, abgebrochene Bäume u. ſ. f. kräuſeln, und ſo den fühlenden Menſchen durch Bewegung und Leben überall erfreuen.

In einer weiten, offenen Gegend verlieren ſich die Reitze der Bäche; etwas verſchloſſene Gegenden laſſen dieſelben inniger empfinden; und es gehörte groſse Verdorbenheit des Geſchmacks dazu, alle die angenehmen Zufälligkeiten, welche ein freier, ungezwungen dahin flieſſender Bach gewähren kann, gegen ſteife, einförmige, eckelhafte Canäle in Gärten zu vertauſchen. Der Abt De Lille weiſs in ſeinem Gedicht die Gärten keine Schönheiten, welche den Mangel an Bächen und kleinen Seen erſetzen könnten:

Ah! qui peut remplacer votre aſpect enchanteur?
De près il nous amuſe, et de loin nous invite;
C'eſt le premier qu'on cherche, et le dernier qu'on quitte,
Vous fécondez les champs, vous répétez les cieux,
Vous enchantez l'oreille et vous charmez les yeux.

G.

Balancieren.

(*Zeichnende Künſte.*)

Ein Gemählde, eine Zuſammenſetzung balancieren, heiſst nicht, die Gegenſtände eines Gemähldes in Symmetrie, in Gleichgewicht bringen, ſondern kann und muſs ſogar oft gerade das Gegentheil heiſſen.

Das Balancement eines Gemähldes entſpringt aus der dichteriſchen Anordnung, vermöge welcher der Mahler die Gegenſtände, Figuren, Gruppen, Maſſen, ſo vertheilt, wie es erſtlich ſeinem Stoffe am angemeſſenſten iſt, und zweitens dem Auge eine angenehme Unterhaltung gewährt. Allzu groſse Einförmigkeit, ſo wohl in Anſehung des Körpers des Gegenſtandes, als auch in Rückſicht des Nebeneinanderſeins mehrerer von ihnen, würde lange

Weile

Weile verurfachen; allzu grofse Ungleichheit würde das Auge beleidigen und verwirren. Das gute Verhältnifs der Einförmigkeit zur Verfchiedenheit in der Zufammenfetzung oder Anordnung eines Gemähldes, heifst das Balancement deffelben, und Einförmigkeit und Verfchiedenheit in der Zufammenfetzung in ein gutes Verhältnifs bringen, heifst diefelbe balancieren.

Die Wirkung eines richtigen Balancements in der Zufammenfetzung ift die richtige Vertheilung des Intereffe des Betrachters, nach Maafsgabe des jedem Gegenftande zugemeffenen Werthes, ift die Befriedigung des Betrachters, in Rückficht feiner Foderungen auf Natürlichkeit und Zweckmäfsigkeit.

Eine Figur, einen Körper balancieren, heifst ihn fo ftellen, dafs er, wenn er in der Natur ftünde, nicht umfiele. *G.*

Ballade.

(*Dichtkunft.*)

Siehe den Artikel Romanze.

Ballade.

(*Mufik.*)

Seit dem zwölften Jahrhundert findet man die Balladen oder Ballaten als eine Art von Gefang, welcher aus mehrern gleichen Strophen in anakreontifchen Verfen beftand, die man auf den Strafsen von Florenz abzufingen pflegte. Gewöhnlich waren es Einladungen zur Liebe, oder Klagen über die Schmerzen der Liebe. Man nannte fie Balladen, entweder weil ihre Mufik tanzend war, oder weil man beim Abfingen derfelben zu tanzen pflegte. Den letzten Fall fcheint vorzüglich ihr Bau anzudeuten. *B.*

Ballet.

(*Mufik.*)

Ift ein charakteriftifcher Tanz, welcher fich von dem gewöhnlichen Tanze eben dadurch unterfcheidet, dafs er gleich einem Drama Plan, Knoten und Entwickelung irgend einer beftimmten intereffanten Handlung hat. Die Mufik eines Ballets mufs weit mehr Fall und Nachdruck haben, als die Singmufik, weil fie weit mehr zu bezeich-

bezeichnen hat, als diese; weil sie allein es ist, die dem Tänzer jene Wärme und jenen Ausdruck verschaffen muss, die der Sänger aus den Worten nehmen kann, und weil sie endlich in der Sprache der Seele und der Leidenschaften alles dasjenige ergänzen muss, was der Tanz dem Auge des Zuschauers nicht anschaulich machen kann. *B.*

Ballet.

(*Tanzkunst.*)

Man gebraucht das Wort Ballet in einem weitern und einem engern Sinne. Man nennt Ballet jede Darstellung einer Reihe leidenschaftlicher Regungen und Gefühle durch mimische und tänzerische Bewegungen, wobei die höchste mögliche ästhetische Ausbildung und Schönheit dieser Bewegungen Zweck ist, und begreift nach dieser Bedeutung unter dem Ausdrucke Ballet auch Darstellungen von Gemüthsbewegungen und Gefühlen ohne Handlung. Im engern Sinne nennet man nur diejenigen Werke der Tanzkunst Ballete, deren Zweck es ist, durch mimische und tänzerische Bewegungen eine Handlung, Charaktere, Gesinnungen, Leidenschaften und Gefühle der handelnden Personen mit der höchsten möglichen ästhetischen Ausbildung und Schönheit darzustellen. Und obgleich Noverre jeden Tanz für eine bloſse Lustbarkeit hält, der nicht eine bestimmte Handlung, mit Verwickelungen und Auflösungen deutlich und ohne Verwirrung vorstellt; so finde ich doch gar keinen Grund, Werke, in denen eine Leidenschaft von Umfang und Mannigfaltigkeit mit der höchsten Ausbildung und Schönheit mimisch und tänzerisch dargestellt wird, nicht Ballete zu nennen. Ich nenne diese, nach der Analogie der lyrischen Dichtkunst, lyrische Ballete, jene, welche Handlung darstellen, dramatische Ballete.

Das Ballet, das lyrische und dramatische, macht die höhere Tanzkunst (*Danse theatrale*) aus. Die niedere Tanzkunst (*Danse de société*) hat bloſs geselliges Vergnügen zum Zwecke; die höhere arbeitet auf Erregung der Gefühle des höchsten Schönen, auf Entwickelung der ganzen Kraft aller Mittel der Kunst hin.

Man theilt die dramatischen Ballets in die historischen, (deren Stoff ein Factum der Geschichte, z. B. die Schlachten Alexanders) die fabelhaften, (deren Stoff eine Fabel, eine mythologische Sage, z. B. das Urtheil des Paris, die Geburt der Venus) die poetischen (wo

(wo ein Werk der Dichtkunst zum Grunde liegt) wozu auch die allegorischen gehören.

Gewöhnlich werden diese Compositionen in fünf Acte getheilt, und jeder Act hat drei, sechs, neun, zuweilen zwölf Entréen. Entrée nennt man im Ballet eine oder mehrere Quadrillen der Tänzer, die durch ihre Pas, Gesten und Attituden den Theil der allgemeinen Handlung darstellen, welcher ihnen zukommt. (Man muss die Entrée im Ballet nicht mit der Entrée in dem Opern-Ballet verwechseln, wo es einen ganzen für sich bestehenden Act bedeutet, z. B. *l'Entrée des Incas dans les Indes Galantes*, *l'Entrée de Vertumne et de Pomone dans les Elemens*.)

Um ein Ballet zu kritisieren sieht man: 1) auf die Wahl des Sujets, in der Rücksicht vorzüglich, ob es durchgängig fähig sei, durch mimische und tänzerische Bewegungen, mit Evidenz dargestellt zu werden, ob sich in ihm Einheit der Handlung finde, ob, wenn Handlung in ihm gar nicht vorkommt, doch Einheit der Leidenschaft und des Gefühls da ist, ob in der Darstellung desselben Wahrheit und Schönheit beisammen sein können; 2) auf den Plan und die Ausführung der Theile der Erfindung, die dem Ganzen zum Grunde liegt, besonders in Hinsicht auf Einheit der Leidenschaft und des Gefühls, welche ausgeführt werden. Einheit der Zeit und des Ortes wird bei dem Ballet nicht erfodert; 3) die Figuren; 4) die Bewegungen; 5) die Musik, welche die Gesänge, Ritournells und Symphonieen befasst; 6) die Decoration und Maschinen; 7) die Poesie, welche nur das Geschäft hat, die ersten Grundzüge der vorzustellenden Handlung auszudrücken.

Das Ballet ist den allgemeinen Gesetzen der Vernunft und des Geschmacks für das Schauspiel unterworfen. Die Hauptwirkung eines jeden muss das Gefühl des Schönen sein, und mit diesem können sich keine andern Gefühle vertragen als solche, die für das menschliche Herz interessant und anziehend sind. Man kann die Ballete nach diesen Gefühlen, wiefern sie Hauptwirkung sind, classificieren. Nämlich, um nur die vorzüglichsten Gattungen auszuzeichnen, ein Ballet kann sein: 1) von der erhaben-rührenden Gattung, ein heroisch-tragisches Ballet; 2) von der sympathetisch-rührenden, der zärtlichen Gattung; 3) von der unschuldvollen, naiven Gattung; 4) von der komischen Gattung. Niedrige Possen vertragen sich mit der Natur des höhern Tanzes gar nicht; indem sie jederzeit der Schönheit, welche doch oberstes Gesetz ist, widersprechen. Satyre muss mit äusserster Behutsamkeit an-

 gewen-

gewendet werden; denn, so bald sie der Schönheit Eintrag thut, würdigt sie das Werk herab.

Die unnatürlichsten dramatischen Ballete sind unstreitig die allegorischen, und Rousseau sagt mit Recht von ihnen in seinem Diction. de Mus. Art. Ballet. „*La pire sorte de ballets est celle, qui roule sur des sujets allégoriques et où par conséquent il n'y a qu'imitation d'imitation. Tout l'art de ces sortes de Drames consiste à présenter sous des images sensibles des rapports purement intellectuels et à faire penser au Spectateur tout autre chose que ce qu'il voit, comme si, loin de l'attacher à la scene, c'etoit un mérite de l'en eloigner.*

Einzelne zerrissene Stücke, welche gar kein Ganzes, weder der Leidenschaft noch der Handlung, ausmachen, können nicht Ballets genannt werden, obwohl es nur zu sehr Gewohnheit ist, Reihen von Tänzen ohne Haupthandlung, ohne Verbindung, so zu nennen. Man schaltet dergleichen zwischen den Vorstellungen der Opern ein, nennt sie auch wohl Divertissemens oder Fêtes. Allein der gute Geschmack wird durch sie beleidigt, und findet in ihnen nur Kunststücke, durch welche die Tänzer allenfalls zeigen, dass sie tanzen können.

Das classische Werk über die Ballete ist immer noch: Lettres sur la Danse et sur les Ballets par Mr. de Noverre, Lond. u. Stuttg. 1760. 8. deutsch. Hamb. 1769. Eine brauchbare Compilation enthält Compan Dictionnaire de Danse, *contenant l'histoire, les règles et les principes de cet Art, avec des Reflexions critiques, et des Anecdotes curieuses concernant la Danse ancienne et moderne. a Paris 1787.* *H.*

Balkon.

(*Baukunst.*)

Ein kleiner Altan oder Gang vor einem Fenster, durch welches man auf denselben tritt, insgemein im ersten Stockwerke. Die Mitte, als der Haupttheil des Gebäudes, gewinnt dadurch ein prächtigeres Ansehen. Die Balkons werden durch Kragsteine, Pfeiler oder Säulen unterstützet. Anstatt der Säulen bedient man sich auch, wenn der Ton, der in dem Gebäude herrscht, diesen Schmuck verträgt, der Termen oder Karyatiden.

Balkonfenster heisst ausser dem, durch welches man auf den Balkon tritt, jedes bis auf den Fussboden herab

herab gehende Fenſter, welches aber anſtatt der Brüſtung von auſſen ein eiſernes Geländer erhalten muſs. *G.*

Baluſtrade.

(*Baukunſt.*)

Ein Geländer mit ſogenannten Doggen oder kleinen Säulchen (baluſtres). Siehe den Artikel Geländer. *G.*

Bambochade.

(*Mahlerei.*)

So nennet man Gemählde, auf welchen miſsgeſtaltete Menſchen dargeſtellet ſind. Sie haben dieſe Benennung von einem Spottnamen erhalten, welchen die Italiäner dem Peter von Laar, einem Künſtler von vortrefflichen Talenten für Jagden, Feſte, Jahrmärkte, Landſchaften, dem Freunde Pouſſins, Lorrains und Sandrarts, wegen ſeiner übeln, ſehr unregelmäſsigen Figur gaben. Sie nannten ihn Bambozzo, den Krüpel. Man bezeichnet mit dieſem Namen auch eine Art von Gemählden, auf welchen die Lebensart, und die Vergnügungen der Bauern, ihre Wohnungen, gemeinen Gebräuche und Sitten dargeſtellet ſind; Gegenſtände, die für die Kunſt ſehr edel ſein können, wenn der Künſtler die Bewohner des Landes in aller ihrer Einfalt und Unverdorbenheit der Sitten, und im Genuſſe reiner unſchuldiger Freude darſtellt.

Eine Bambochade, ſpricht Watelet, mit der gröſseſten Richtigkeit in den Formen und Farben gemahlt, iſt ein vortreffliches Stück, und mehr werth, als das wichtigſte, aber ſchlecht ausgeführte, hiſtoriſche Gemählde; wie ein ehrlicher Bauer, mit geſundem Menſchenverſtande, der die Pflichten ſeines Standes vollkommen erfüllt, dem gröſseſten, vornehmſten Herrn vorzuziehen iſt, der ſich keiner Convenienz unterwirft. *G.*

Barbiton.

(*Muſik.*)

Ein Saiteninſtrument der Griechen, deſſen Erfinder Alcäus geweſen ſein ſoll, und deſſen Horaz in der erſten und acht und zwanzigſten Ode ſeines erſten Buchs Erwähnung thut. Madame Dacier glaubte, Barbiton laſſe ſich

ſich von Barkemiton, welches Leinſaiten bedeutet, herleiten. Bekanntlich bedienten ſich die Griechen in den frühern Zeiten, da man noch nicht die Kunſt verſtand, aus den Därmen der Thiere Saiten zu verfertigen, der Saiten von Hanf oder Flachs. *B.*

Bariton.

(*Muſik.*)

Ein mit ſieben Darmſaiten bezogenes gambenartiges Inſtrument, unter deſſen Halſe mehrere Dratſaiten angebracht ſind, welche, während daſs jene der Bogen ſtreicht, mit dem Daumen geriſſen werden. *B.*

Barocco.

(*Muſik.*)

Eine Muſik heiſst baroc, wenn ihre Harmonie verworren, mit Modulationen und Diſſonanzen überladen iſt, einen harten und unnatürlichen Geſang, eine ſchwere Intonation, und eine gezwungene Bewegung hat. *B.*

Basrelief.

(*Bildnerei.*)

Wir begreifen unter dieſem Worte ſowohl das Haut- als auch das Bas-Relief, weil man dieſen Unterſchied in der Sprache des gemeinen Lebens wenig beobachtet.

Das Basrelief ſtellt auf einem flachen Grunde mehr oder weniger erhabene Figuren dar. Die Alten bedienten ſich in ihren Reliefs faſt gemeiniglich nur einer einzigen Fläche, und die, welche ihrem Beiſpiele folgten, ſchränkten dieſen Theil der Bildnerei auf einen engern Raum ein, als er es nach den glücklichen Verſuchen mehrerer neuern Künſtler, z. B. Bernini, Algardi, Angelo Roſſi, zu werden verdient: ſie zerſtöhrten dadurch gewiſſermaſsen das nahe Verhältniſs, in welchem die Bildnerei, wenn der Künſtler Genie genug beſitzt, mit der Mahlerei ſtehen kann, indem ſie vermag, durch gute Anordnung der Figuren, durch Verſchieſsung der Lichter und Schatten, eine verhältniſsmäſsige Täuſchung in Rückſicht der Flächen hervorzubringen. Zwar wird die

die Täuſchung der Bildnerei in ihren Reliefs mit der Täuſchung der Mahlerei nie in Vergleichung gezogen werden können, ſoll man ſich aber, weil man voraus ſieht, man werde die höchſte Wirkung nie erreichen können, nicht bemühen, die höhere zu erſtreben?

Stellet der Künſtler im Relief mehrere Flächen dar, ſo muſs er nothwendig die Figuren der erſten Fläche weit hervorſpringen laſſen. Dadurch, ſpricht man, wird bewirkt, daſs die Figuren der erſten Fläche mit denen der zweiten und dritten nicht in Accord ſtehen. Allein, der Künſtler wird in die ſanfteſten und ſtärkſten Hervorſpringungen Harmonie zu bringen wiſſen, wenn er nur Platz, Geſchmack und Genie beſitzt. Beſtändige Sanftheit der Schatten und monotoniſche Lichter auf Reliefs von einer oder höchſtens zwei Flächen, ſind mit nichten Harmonie. Das Auge wird durch immerwährende Gleichheit der Töne ermüdet, ſiehet nichts als ausgeſchnittene Figuren, und eine Platte, auf welche ſie aufgeklebet ſind.

Da den Geſetzen der Zuſammenſetzung zu Folge die Hauptperſonen den intereſſanteſten Ort einnehmen müſſen, ſo werden ſie vermöge des Ortes, auf welchem ſie ſtehen, eine Maſſe von Licht erhalten, die hinlänglich iſt, die Blicke auf ſich zu ziehen. Das höchſte Licht und der höchſte Schatten wird alſo dieſe Hauptfiguren vor den übrigen hervor heben. Aber dieſer Hauptſchatten wird durch keine kleine und magere Schattenpartieen unterbrochen werden, ſondern vielmehr eine groſse Maſſe bilden, wodurch er gleichſam geſchwächt und mit den übrigen in Accord geſetzet werden wird. Kleine Lichtfäden, durch jene groſse Schattenmaſſe gezogen, würden den Accord zerſtöhren. Die Bekleidungen der Figuren der erſten Fläche ſeien alſo im groſsen Styl, und an den Figuren ſelbſt nichts von Verkürzungen, weil ſie, beſonders wenn ſie vorwärts gingen, eine äuſſerſt üble Wirkung machen würden.

Die ganzen Figuren der zweiten und folgenden Flächen und jeder Theil derſelben ſeien weniger hervorſpringend, bilden keine ſo groſse Maſſe und feſte Tinte, als die erſten. Die Formen derſelben werden in der Natur nach Verhältniſs ihrer Ferne, immer ſchwächer und unbeſtimmter, die Umriſſe immer ſchwimmender und ſchwankender, nnd die Tinten der Lichter und Schatten immer vager. Da der Künſtler im Relief nur wenig Vertiefung hat, dieſe Entfernung auszudrücken, ſo muſs er das Vage und Unbeſtimmte der Tinte und die Geſetze der Perſpective um deſto genauer beobachten. Beſonders vermeide er, daſs um ſeine Figuren herum nicht ein kleiner,

gleich zugeſchnittener Rand von Schatten herrſche. Da aber eine Figur immer auf die andere einen Schatten wirft, wodurch alle Kunſt des Bildners in Rückſicht der verhältniſsmäſsigen Täuſchung fruchtlos gemacht wird, ſo ſtelle er ſeine Figuren ſo, daſs der Schatten, den eine Figur auf die andere wirft, natürlich dahin geworfen zu ſein ſcheine.

Will der Künſtler bei Hervorbringung eines Gemähldes in Basrelief, (*un quadro di baſſo-rilievo*, ſagen die Italiäner) allen Forderungen des Geſchmacks und der Kritik Genüge leiſten, ſo hat er freilich mit nicht geringen Schwierigkeiten zu kämpfen, allein die Grenzen einer Kunſt zu erweitern, und zur Anerkennung dieſer weitern Grenzen beizutragen, iſt ein rühmliches Bemühen.

Man bedienet ſich der Bas-Reliefs zur Verzierung der Werke der Baukunſt, wobei noch zu erinnern iſt, daſs Stoff, Zuſammenſetzung und Bekleiduug dem Charakter des Gebäudes angemeſſen ſein muſs. Die männliche Würde der Toscaniſchen Ordnung wird nur einfache Stoffe und Zuſammenſetzungen geſtatten, die Bekleidungen derſelben werden weit und mit wenigen Falten ſein; aber die Korinthiſche und zuſammengeſetzte erfordern Umfang in den Compoſitionen, Spiel und Leichtigkeit in den Stoffen der Bekleidung. *G.*

Baſs.

(*Muſik.*)

Baſs iſt von den vier angenommenen Stimmen in der Muſik die unterſte oder tiefſte, wie das italiäniſche Wort baſſa voce beſagt. Der Baſs iſt eigentlich die wichtigſte Stimme in der Muſik, der Grund, auf welchen das ganze Gebäude der Harmonie ruht. Auf ihn fällt in der Partitur das Auge und bei einer Ausführung das Ohr des Kenners zuerſt, und von ihm gehen ſeine erſten Richterſprüche aus. Als Generalbaſs, baſſe continue, baſſo continuo, wird er zu einer eignen Wiſſenſchaft, und die Kenntniſs deſſelben iſt nicht allein Componiſten, ſondern auch denen, die am Flügel begleiten oder die Accorde der Recitative mit dem Violoncell angeben, durchaus unentbehrlich. Er lehrt die Accorde kennen, die jeder im Baſſe liegenden Note zukommen, und von der ſie der Grundton iſt, lehrt oder giebt Winke, wie dieſe in Rückſicht auf Vertheilung unter die Inſtrumente oder Stimmen anzuwenden, zeigt ferner die richtige Lage, Auflöſung, Verdoppelung aller Intervallen, und wie dieſe in zweifelhaften Fällen mit

mit der rechten Hand am Flügel zu nehmen ſind. Für dieſen Fall überſchreibt man die Baſsſtimme mit Zahlen oder Ziffern, und dann heiſst der Baſs ein bezifferter Baſs. (S. Bezifferung.) Stehen aber über einem Baſs keine Ziffern, und er ſoll gleichwohl auf dem Flügel vorgetragen werden, ſo heiſst er ein unbezifferter Baſs. Wenn dieſer gut ſoll ausgeführt werden, ſo verlangt er weit mehr praktiſche Uebung und Geiſtesgegenwart als jener. Hier ſoll man errathen, folgern, und nicht ſelten die Harmonie erlauſchen, da hingegen dort jeder Schritt pünctlich vorgeſchrieben iſt. Unter den meiſten Umſtänden aber bleibt dieſe Art der Begleitung eine unſichere Sache. Figuriert heiſst ein Baſs, wenn deſſen Stimme die Grundnote verläſst, und die Töne des auf ſie gebauten Accordes wechſelsweiſe anſchlägt. Gebunden, obligato, obligé, heiſst er, wenn er nicht bloſs zu Begleitung der Stimmen eingerichtet iſt, ſondern ſeine eigene Stimme, ſeine eigene Art von Geſang für ſich hat. Grundbaſs, Fundamentalbaſs, baſſe fondamentale, heiſst von jedem Accord derjenige Grundton, bei deſſen Bezifferung die weſentlichen Con- oder Diſſonanzen unter ihren eigentlichen und rechten Namen erſcheinen. Wenn ein Baſs, der ohne Würde, zu jugendlich, das heiſst in Fortſchritte und Intervallen geſchrieben wäre, die ſich mehr für ſingende Inſtrumente, als für ihn ſchickten, ein Stück ohnfehlbar verderben würde, ſo hätte man ſich gewiſs nichts Beſſers von einem ſolchen zu verſprechen, der nichts als bloſse Grundnoten anſchlüge. Die kritiſchen Beleuchtungen des Grundbaſſes, wie ihn Kirnberger in einem beſondern Tractate analyſiert hat, ſind in mancherlei Rückſichten ganz vorzüglich zu empfehlen. *B.*

Baſſet-Horn.

(*Muſik.*)

Wegen ſeiner krummen Biegung auch Krummhorn, iſt das tonreichſte unter den Blas-Inſtrumenten. Es hat vier volle Octaven, die ſich vom kleinen *C* anfangen und ſo fort nach der Höhe zu liegen. Es hat alſo nach dem Baſſe zu zwei Töne mehr, als die Clarinette. *B.*

Battement.

(*Muſik.*)

Siehe den Artikel Mordent.

Battu-

Battuta.

(*Musik.*)

A battuta, a tempo, al rigore di tempo, bedeutet nach Takt, oder im Takt, und wird dahin gesetzt, wo man wieder taktmäfsig zu singen, oder zu spielen anfangen soll, wenn vorher absichtlich die in dem Tonstück herrschende Bewegung des Takts durch ein ad libitum, a piacere, oder andere Fälle verändert oder aufgehalten worden ist. *B.*

Baryton.

(*Musik.*)

Siehe den Artikel Tenor.

Bauart.

Ist die besondere Anordnung und Einrichtung der innern und äussern Theile der Gebäude, und der eigene Geschmack in den Verzierungen und alles dessen, was zur Schönheit gehöret, wodurch die Gebäude verschiedener Völker von einander unterschieden werden. Die Ursachen dieser Verschiedenheit sind die natürliche Beschaffenheit eines jeden Landes, die eigenen Sitten und Gebräuche, vorzüglich aber der Grad der Cultur einer Nation. Und in diesem Verstande giebt es eine Aegyptische, Griechische, Römische, Gothische, Italiänische, Französische, Englische Bauart.

Die Aegyptische zeigt eine ausserordentliche Festigkeit und Gröfse. Die Aegyptischen Gebäude sind grofse Massen, aus ungeheuern Steinen zusammengesetzt, wodurch sie eine gewisse Gröfse und Einfalt bekommen, die im Anfange mit Erstaunen erfüllt, welches aber bald verschwindet, wenn man diese Gebäude mit einem aufmerksamen Auge ansieht, indem sich alsdann entdeckt, dafs dieser Einfalt das Edle fehlet, dafs diese Gröfse in Rohheit ausartet, und dafs überall Zierlichkeit, Schönheit und wohlgewählte Verhältnisse fehlen.

Die Griechische Bauart vereint Alles in sich, was zur Schönheit und zum guten Geschmacke gehört, und zeichnet sich besonders und vor allen übrigen durch eine ausserordentliche Genauigkeit und Regelmäfsigkeit aus. Edle Einfalt und erhabene Gröfse ist allen Griechischen Gebäuden eigen, vorzüglich aber ist diese Einfalt

der Charakter der Dorischen Bauart. Die Jonische hat schon ein gefälligeres Ansehen, und die Korinthische ist mit allem Reichthum, mit aller Pracht, welche der gute Geschmack nur erlaubt, ausgeschmückt.

Die Römische Bauart ist eine Schülerin der Griechischen, die aber von ihrer Vollkommenheit abwich, und zu dem Nothwendigen vielen Ueberfluss hinzuthat, so dass die Schönheit nicht mehr in edler Einfalt und Grösse, sondern in Pracht und vielen und bisweilen überhäuften Verzierungen gesucht wurde.

Die Gothische Bauart zeigt Grösse; aber Alles ist mit kleinlichen Zieraten überhäuft; sie ist prächtig und reich; aber es fehlen Ordnung, Symmetrie und gute Verhältnisse, und sie hat gemeiniglich etwas Abenteuerliches an sich.

Die Italiänische Bauart, die von Palladio, Scamozzi, Vignola, Serlio und andern gebildet wurde, verbindet Grösse und Pracht mit Einfalt; aber sie zeigt auch viel Nachlässigkeit, welche daher entstand, weil diese Bauart bei der Wiederauflebung der Künste nur nach den Römischen Mustern, und vorzüglich nach den aus den spätern Zeiten gebildet wurde, wodurch mit den Schönheiten der Römischen Gebäude zugleich auch alle Fehler derselben aufgenommen wurden.

Die Französische Bauart hat nicht so viel Grösse und Einfalt, und ist, wie der Geist der Nation, leicht, flüchtig und gefällig.

Die Englische Bauart ist nach der Italiänischen gebildet worden, nur dass sie nicht so viel Nachlässigkeiten hat, und der Griechischen Genauigkeit näher kommt.

Dass die Griechische Bauart die besste und vorzüglichste sei, ist augenscheinlich, da sie die vollkommenste ist, deren Genauigkeit man beständig und überall befolgen sollte. Sie scheint sich aber doch am bessten zu grossen und prächtigen Gebäuden zu schicken, so wie die Italiänische und Englische zu Pallästen und grossen Wohnhäusern, die Französische aber zu kleinen Wohngebäuden, wobei sie besonders in der innern Eintheilung Nachahmung verdient.

Stieglitz Encykl.

Baukunst.

Wenn in diesem Wörterbuche die Rede von der Baukunst ist, so geschiehet es nur in so fern, als sie neben dem eigenthümlichen Zwecke derselben auch Schönheit der

der Formen beabsichtiget, eine Nebenbeabsichtigung, wodurch sie keinesweges zu dem Range einer schönen Kunst erhoben wird.

Die Theorie der Künste kennt, da sie von dem ersten und eigenthümlichen Zwecke derselben nothwendig ausgehen muss, schöne Künste, Künste des blossen Sinnenreitzes, und mechanische Künste. Unmittelbare Wohlgefälligkeit der Form, mit möglicher Beimischung des Mannigfaltigen, unmittelbar Vergnügenden, ist der eigenthümliche Zweck der schönen Kunst, und also auch der erste und höchste Bestimmungsgrund ihrer Form. Der erste Zweck der Baukunst aber war nie das unmittelbar Wohlgefallende in der Form, sondern möglichst sichrer und bequemer Schutz des Menschen, und dessen, was ihm angehört, vor dem schädlichen und unangenehmen Einflusse gewisser Kräfte und Wirkungen der Natur; und dieser erste und höchste Zweck bestimmt die Form ihrer Werke. Betrachtet man die Baukunst also von dieser Seite, so gehört sie unter die Künste des physischen Bedürfnisses, oder unter die mechanischen Künste.

Aber nicht alle mechanischen Künste sind von einer und derselben Rangordnung; die grössere oder geringere Würde ihrer eigenthümlichen Wirkungen, das grössere oder geringere Talent, das zur Hervorbringung ihrer Werke erforderlich ist, die Verwandschaft ihrer Werke mit den Werken der schönen Kunst selbst, zeichnet eine vor der andern im Besondern aus, da sie im Allgemeinen des Hauptzweckes alle zusammen treffen. Die Baukunst zeichnet sich durch folgende charakteristische Vorzüge vor allen übrigen aus: 1) obwohl der nächste Zweck ihrer Werke physisch ist, so stehen doch gewisse Werke derselben mit Handlungen der Menschen in genauer Verbindung, welche an sich edel und gewissermassen geheiliget sind. Wir bedürfen zur Ausübung der äussern Gottesverehrung, zu Berathschlagungen für das Besste des Staats, zur Handhabung bürgerlicher Gerechtigkeit, zur Verbreitung von Wissenschaft und Tugend, durch regelmässige Lehranstalt, zur Sicherung der Begräbnisse derer, die uns theuer waren, und zu vielen andern Handlungen von ähnlicher Würde Gebäude; und Gebäude von dieser Bestimmung erheben sich ganz natürlich weit über den Rang der gemeinen Wohnörter. 2) Auch schon jeder gemeine Wohnort eines Menschen und einer menschlichen Familie hat, als ein solcher, ein gewisses eigenes Interesse; Menschen von Empfindsamkeit und Phantasie verknüpfen auch mit der Vorstellung einer Hütte mannigfaltige Ideen von

mensch-

menschlichen Bedürfnissen, menschlichen Trieben, menschlichem Werthe und menschlicher Glückseligkeit. 3) Jedes Werk der Baukunst ist einer wohlgefälligen Form fähig; Nutzen, Bequemlichkeit und vergnügende Form lassen sich bei jedem vereinigen. 4) Gewisse Werke der Baukunst sind der schönen Form so fähig, dass sich in ihnen diese Kunst an ästhetischer Kraft der bildenden Kunst beträchtlich nähert. Die Empfindungen des Erhabenen, des Starken, des Einfachen, des Edeln, können durch gewisse Werke der Baukunst auf das interessanteste erregt werden.

Die Baukunst steht in diesen Hinsichten unter den mechanischen Künsten, welche der schönen Form in hohem Grade empfänglich sind, oben an. Man unterscheidet in denselben Hinsichten, die niedere und die höhere Baukunst.

Zur niedern Baukunst gehören alle diejenigen Werke, welche ihrer Bestimmung nach keine ausdrückliche Beziehung auf an sich edle, würdige, geheiligte Bedürfnisse und Handlungen der Menschen haben.

Zur höhern Baukunst gehören alle diejenigen Werke, welche ihrer Bestimmung zu Folge ausdrückliche Beziehung auf solche Bedürfnisse und Handlungen haben, als Kirchen, Schlösser der Regenten, academische und Schulgebäude, Gebäude zu Versammlungen für das Beste des Staats und der Bürger in rechtlicher Hinsicht, Landhäuser, gehörig zu schönen Gärten u. s. f. bei welchen Werken sich die Würde ihrer Bestimmung nothwendig in ihrer Form ausdrücken muss.

Zur Ausübung der höhern Baukunst wird ein eigenthümliches Genie erfordert. So innig man aber auch davon überzeugt sein kann, so kann man doch zugleich behaupten, dass alle Schönheit an Werken der Baukunst von der bildenden Kunst entlehnt ist, und dass die Baukunst keine eigenthümliche Schönheit hat: eine Behauptung, mit welcher eine andere unabtrennlich zusammen hängt: dass nämlich der höhere Baumeister mit denen für die eigentliche Baukunst nöthigen Kenntnissen und Geschicklichkeiten, auch ein grosses Talent für bildende Kunst verbinden müsse.

Diess ist des Herrn Professor Heydenreich Theorie über die Baukunst, deren wir grösstentheils wörtlich gefolgt sind; eine Theorie, deren Richtigkeit ohne Zweifel jedem sogleich einleuchten wird, und wodurch die Baukunst zwar nicht erniedriget, aber aus dem Range der schönen Künste verdrängt wird, den sie sich fälschlich angemaasst hatte.

Es

Es ist unleugbar, dass zu einem grossen Baukünstler viel Talent, und wenn man will, viel Genie gehört, aber das genievollste Werk der Baukunst, wird, als ein solches, vermöge des ersten, nothwendigen Zweckes dieser Kunst, nie ein Werk der schönen Kunst sein; eine Wahrheit, welche nicht das Genie des Künstlers, sondern das Mittel seiner Kunst betrift. Niemand wird leugnen, dass die Hervorbringung schöner Formen in der Baukunst, in gewisser Rücksicht mehr Erfindungsgabe und Geschmack erfordert, als die Hervorbringung schöner Formen in der bildenden Kunst, da die Baukunst in der ganzen Natur nichts vorfindet, welches sie nachahmen könnte, anstatt dass der bildende Künstler nur richtig zu sehen, geschmackvoll zu wählen, und fein und innig zu empfinden braucht, um in mehr als einer Rücksicht schöne Formen hervor zu bringen; aber alle diese Nothwendigkeit einer grössern Erfindungsgabe kann denn doch die Natur der Kunst nicht umändern, kann nicht machen, dass eine Kunst, welche aus physischen Bedürfnissen entsprang, sich selbst verleugne, und blosse unmittelbare Wohlgefälligkeit der Form beabsichtige, als wodurch sie allein zum Range einer schönen Kunst erhoben werden könnte.

Nachdem nun das Wesen und der Rang der Baukunst unter den Künsten, wie uns dünkt, richtig bestimmt und gewürdiget worden ist, wäre uns noch übrig, über das Verfahren des Baukünstlers bei Anlegung und Aufführung eines Gebäudes zu sprechen; da wir aber unter dem Artikel Anordnung in der Baukunst theils schon davon gehandelt, theils in folgenden Artikeln noch davon handeln werden, so bleibt uns dem Zwecke dieses Werkes nach nur noch eine

kurze Uebersicht der Geschichte
der Baukunst

übrig, bei welcher wir dem Herrn Doctor Stieglitz folgen werden, da es, indem die Baukunst nicht auf Einmahl zur Vollkommenheit steigen konnte, nicht uninteressant ist, zu wissen, wie sie stieg und fiel, und sich endlich wiederum aus dem Staub empor hob.

Die Baukunst entstand in den allerältesten Zeiten, ehe noch andere Künste ausgeübt wurden; denn die Menschen brauchten vor allen Dingen eine Wohnung, sich vor der übeln Witterung, der Kühle der Nacht und wilden Thieren zu schützen. Der Ursprung der Baukunst kann daher auch nicht bei Einem Volk allein gesucht werden. Vermöge der Verschiedenheit der natürlichen Beschaffenheit des Bodens, welcher den Bewohnern die Art ihrer

zu

zu bauenden Wohnungen anzeigte, waren diese Wohnungen selbst auch verschieden. In Ländern, wo Ueberfluss an Holze war, wie in den Gegenden, welche die Phönicier in der Folge der Zeit bewohnten, suchten sich die Menschen unter den Bäumen des Waldes einen Aufenthalt, und lernten sich endlich nach und nach aus den Aesten derselben Hütten bauen. Völker, die an Gewässern lebten, bauten sich Hütten aus Rohr und Schilf. In gebirgigen Gegenden, wie Aethiopien und Aegypten, suchten sie sich Felsenklüfte zu ihren Wohnungen, und gruben sich endlich Höhlen. Die Nomadischen Nationen, die bald diese bald jene Gegend bewohnten, je nachdem sie hie oder da gute Weide für ihre Herde fanden, bauten sich aus Stangen und den Fellen der geschlachteten Thiere leichte Zelte oder Hütten, welche sie bequem mit sich fort bringen konnten.

Die Wohnungen der Menschen waren also in den ältesten Zeiten Hütten, Höhlen und Zelte.

Sobald aber ein Volk nur einigermasfsen aus dem Zustande der ersten Rohheit heraustrat, sobald es anfing, sich weniger mit der Jagd und dem Hirtenleben zu beschäftigen, sich auf den Ackerbau legte, und gewissermasfsen in eine gesellschaftliche Verbindung trat, dachte es gewiss auch darauf, sich dauerhaftere und bequemere Wohnungen zu bereiten. Aus dieser Beschäftigung mit dem Ackerbau, und aus diesem Eintritt in gesellschaftliche Verhältnisse entstanden Dörfer und Städte. Hütten, die vorher einzeln standen, wurden näher zusammen gerückt, bei jeder neu zu errichtenden Hütte lernte man neue Vortheile und Bequemlichkeiten kennen. Die Bewohner waldiger Gegenden lernten nach und nach Stämme zuhauen und mit einander verbinden. Man machte sich Ziegel aus Lehm oder Erde, trocknete sie anfangs nur an der Sonne, und lernte sie mit der Zeit am Feuer brennen. Die Höhlenbewohner verliesfsen ihren finstern, ungesunden Aufenthalt, bauten sich Häuser aus rohen Steinen, welche sie endlich behauen lernten. Die Natur und ihre Betriebsamkeit lieferte ihnen grosfse Steinmassen, sie bearbeiteten die Flächen derselben so glatt, dass sie genau auf einander passten, und sie zur Verbindung derselben keines Mörtels bedurften. Diese Bauart mit sehr grosfsen Steinen findet man nicht nur bei allen alten Völkern, den Persern, Indiern, Aegyptern, Hetruriern, Griechen, Römern, sondern auch bei Nationen der neuern Zeit, welches verschiedene Denkmähler der ersten Bewohner von England, Schottland und Peru beweisen. Als man auf diese Weise baute, entstanden auch die Säulen, denn die

Nothwendigkeit, die Decke eines grofsen Gebäudes zu unterbauen, und vor dem Einsturze zu sichern, verlangte Stützen, die das Dach tragen konnten.

Seinen gröfsesten Fleifs wandte man, als man in der Baukunst schon einige Fortschritte gemacht hatte, zuerst auf die Tempel. Anfänglich wählte man zur Verehrung des höchsten Wesens entweder freie Plätze auf Bergen oder Anhöhen, oder auch Haine, die man wegen der feierlichen Stille für heilig hielt. Nachher widmete jedes Volk seinen Göttern eine Wohnung von der Art, wie sie selbst hatten: die Höhlenbewohner die gröfseste Höhle, die in Hütten wohnten, die gröfseste Hütte, und die Nomaden das gröfseste Zelt. Aus diesen gröfsesten Wohnungen entstanden nach und nach die Tempel, welche anfänglich so einfach und klein waren, dafs die Bildsäule des Gottes den ganzen innern Raum desselben einnahm. Als die Wohnungen der Menschen gröfser und zierlicher wurden, erhielten auch die Tempel einen gröfsern Umfang und mehr Pracht, Säulengänge, Hallen, Höfe und bisweilen Haine. Gewöhnlich hatten sie eine viereckige Gestalt, bis die Griechen anfingen, sie bisweilen rund zu bauen.

Die ältesten, uns bekannten Völker, bei welchen die Baukunst einige Bildung bekam, sind die Babylonier, deren berühmteste Gebäude der Tempel des Belus, der Pallast und die schwebenden Gärten der Semiramis waren; die Assyrier, deren Stadt Ninive sich besonders auszeichnete; die Meder, welche die Stadt Ekbatana mit sieben Mauern auf einem Berge bauten; die Phönicier, denen die ältesten Zeiten die meiste Cultur verdanken, und deren berühmteste Städte Sidon, Tyrus, Aradus und Sarephta waren; die Hebräer oder Israeliten, deren Stadt Jerusalem vorzüglich wegen des grofsen Tempels bekannt war — sie ahmten aber die Bauart der Aegypter und Phönicier nach —; die Syrer; die Philister. Von allen diesen Völkern ist nichts bis auf uns gekommen. Von den Indiern finden wir noch auf der Insel Elephanta und Salsette unterirdische in Felsen gehauene Tempel; von den Persern die Ruinen des Pallastes zu Persepolis; von den Aegyptern Obelisken, Pyramiden, Tempel, Palläste, Grabmähler; von den Etruskern einige Grabmähler und Ueberbleibsel von Stadtmauern.

Der Charakter der Bauart dieser Zeiten war unerschütterliche Festigkeit, riesenmäfsige Gröfse und verschwendete Pracht. Die Massen der Gebäude gewährten einen grofsen, erstaunenswürdigen Anblick, aber sie hatten nichts Schönes, nichts Gefälliges, keine Symmetrie, viel Reichthum und Pracht.

Die Griechen verwarfen das Rohe und Riesenmäfsige, gaben ihren Gebäuden edle Einfalt und Erhabenheit, beobachteten in ihnen die strengste Regelmäfsigkeit, und machten sie dadurch zu vollkommnen Kunstwerken. Besonders wetteiferten, nachdem sich die Griechen von aussen und innen Ruhe erkämpft hatten, zu Athen die gröfsesten Künstler, Phidias, Iktinus, Kallikrates u. a. von Perikles aufgemuntert und unterstützt. Jetzt wurde der schöne Tempel der Minerva auf der Burg zu Athen, die Propileen, das Odeum und andere Gebäude errichtet. Im Peloponnes und in Kleinasien führte man eben solche Meisterstücke auf. Die hohe Einfalt des frühern Zeitraums verband sich mit edler majestätischer Gröfse und Schönheit der Formen. Ehedem hatte man die vervollkommnete Baukunst blofs auf Tempel angewendet, jetzt erstreckte sie sich auch auf Theater, Odeen, Säulengänge, Marktplätze, Gymnasien. Sonst bediente man sich nur einer einzigen Säulenart, der Dorischen; jetzt wurden noch zwei andere erfunden, die Jonische und Korinthische, die zusammen alles Schöne in sich fassen, was sich in dieser Kunst nur denken läfst.

Der Ausbruch des Peloponnesischen Krieges that den Fortschritten der Baukunst Einhalt. Nach Beendigung desselben wurden zwar viele Gebäude wieder erneuert, aber es fehlte an einem Manne, wie Perikles, und an Künstlern, wie sie zu seiner Zeit gelebt hatten. Die schönste Zeit der Baukunst, die Zeit des schönen und grofsen Styls, war vorüber. Man entfernte sich von der edeln Einfalt, und dachte mehr auf das Zierliche. In diesem Zustande blieb die Kunst bis auf die Zeiten Alexanders des Grofsen. Dieser Regent liefs in den meisten seiner eroberten Länder neue Städte anlegen, deren achtzehen seinen Namen führten. Wahrscheinlich fing man zu diesen Zeiten an, die Privatwohnungen und vorzüglich die Landhäuser gröfser und schöner zu bauen, deren Charakter Zierlichkeit, aber immer noch strenge Regelmäfsigkeit war. Es entstanden noch jetzt in Griechenland und vorzüglich in den Asiatischen Besitzungen der Griechen viele und wichtige Werke der Baukunst, an denen aber mehr Verzierungen angebracht waren, als ehedem.

Dieses Bestreben nach Schmuck und Putz mufste natürlicher Weise die Kunst ihrem Falle näher bringen, die nach dem Tode Alexanders nun merklich sank. In Griechenland selbst wurde sie wenig mehr getrieben, und in Asien unter den Seleuciden, in Aegypten unter den Ptolemäern in einem unreinen und schlechten Geschmacke ausgeübt. Die Kriege der verschiedenen Griechischen

Nationen unter einander zerstöhrten viele Städte und Tempel; die Aetolier eroberten die Städte in Macedonien und Epirus, und verbrannten die Tempel; die Macedonier und Achäer zerstöhrten die öffentlichen Gebäude in den Städten der Aetolier; Philippus, König von Macedonien, plünderte Athen, und zertrümmerte die Tempel. Die Römer zerstöhrten Korinth, plünderten die Tempel der berühmtesten Städte, eroberten Athen, und verwüsteten viele prächtige Gebäude dieser Stadt. Griechenland wurde zu einer Römischen Provinz gemacht; die Römer lernten nun die schönen, edeln Werke der Baukunst kennen, fanden Wohlgefallen an ihr, und führten Statüen und Säulen nach Rom, wohin sich auch die wenigen Griechischen Baukünstler begaben, die nun in ihrem Vaterlande keine Beschäftigung mehr fanden.

Bisher hatten die Griechen in der Baukunst alles erfunden, was ihr zur wahren Schönheit gereichte, die folgenden Baukünstler hätten sich die Werke derselben nur zum Muster nehmen dürfen, um vollkommen schöne Werke hervor zu bringen. Allein, sie wollten noch mehr verzieren, arteten in Pracht und Verschwendung aus, und die Kunst fing an zu sinken, und sank unter den Römern noch mehr.

Die alten Römer waren ursprünglich ein rohes Volk, welches nur die Künste des Krieges trieb. Sie mussten sich daher, wenn sie einen Gelehrten oder Künstler brauchten, an ihre Nachbarn die Etrusker wenden. Ihre Wohnungen bestanden aus geflochtenen Weiden, und waren mit Lehm ausgefüllt. Jedoch wandten sie schon früh ihren Fleiss an andere Fächer der Baukunst, an Wasserleitungen und Cloaken und an den Strassenbau. Unter den Tarquiniern bauten Etruskische Künstler das Capitol, den Tempel des Capitolinischen Jupiters und die Cloaken.

Die Gallier verbrannten im 365. Jahre den grössesten Theil des alten Rom; es wurde wieder eben so elend aufgebaut, nur bediente man sich dabei, anstatt des Lehms, an der Sonne getrockneter Ziegeln; bis endlich nach dem zweiten Punischen Kriege auch die Privatwohnungen grösser und bequemer angelegt wurden. Nun wurden die Römer auch mit den Griechen bekannt. Sulla brachte die Griechische Baukunst zuerst nach Rom, er, Marius und Cäsar errichteten in Rom und andern Städten grosse Tempel. Aber erst unter dem August erhob sich die Kunst zu der Vollkommenheit, deren sie zu dieser Zeit fähig war. Er gab den Griechischen Künstlern Aufmunterung, und führte aus Politik viele prächtige Werke der Baukunst auf. Agrippa baute Tempel, Wasserleitungen und Theater.

Theater. Die Privatwohnungen wurden mit Säulen und Marmor verziert. Die Landhäuser wurden eben so prächtig angelegt, deren fast jeder wohlhabende Römer eins, auch wohl mehrere besaſs. Das Innere wurde mit Kunstwerken, die in Griechenland erbeutet waren, anfangs zwar geschmacklos verziert, aber man lernte bald einen bessern Gebrauch davon machen. Die Wände wurden mit dünnen marmornen Tafeln überzogen, oder gemahlt, und in Felder abgetheilt, in deren Mitte Gegenstände aus der Mythologie oder Geschichte vorgestellet, und die ringsum mit zierlichen Einfassungen versehen waren. Diese Einfassungen waren das, was wir Grottesken nennen.

Die Nachfolger des Augustus verschönerten fast alle mehr oder weniger die Stadt, errichteten die prächtigsten Palläste und Tempel, und schmückten auch die eroberten Provinzen mit denselben; bis endlich Constantin der Groſse die Residenz von Rom nach Constantinopel verlegte, wo an die Verschönerung Roms nicht mehr gedacht wurde.

Als die Römer die Baukunst von den Griechen empfingen, hatte sie bei diesen letztern schon sehr viel von ihrer Vollkommenheit und Reinheit verlohren. Zierlichkeit war an die Stelle der groſsen, edeln Schönheit getreten; sie erhob sich zwar einige Zeit in Rom wieder zu ihrer ersten Höhe, artete aber wegen der Prachtliebe der Kaiser und dem damahls allgemein herrschenden Charakter des überladenen Schmuckes, des Sanften und Spielenden gar bald wieder aus. Der Charakter der Baukunst wurde daher gar bald wieder Zierlichkeit, bei welcher man das Erhabene, Edle, Einfache und Männliche der Griechischen Bauart zu den Zeiten des Perikles gar sehr vermiſste. Jetzt wurde auch die Korinthische Säule, deren man sich gemeiniglich bei allen Tempeln und Prachtgebäuden bediente, ausgebildet, und erhielt ein eigenes Gebälke, das vorher aus dem Dorischen und Jonischen zusammen gesetzet war.

Schon vom Nero an nahm der Luxus sehr über Hand; das Aeuſsere und Innere der Gebäude wurde übermäſsig verziert. Hadrian gab den Künstlern alle mögliche Aufmunterung, allein der edle Geschmack in der Baukunst konnte nicht wieder hergestellet werden. Die Künstler wollten die Gebäude noch schöner als die schon vorhandenen machen, und entfernten sich dadurch nothwendig immer mehr von dem Groſsen. Jetzt entstanden die Verkröpfungen, die Postamente unter den Säulen, die vielen Basreliefs an den Auſsenseiten der Gebäude, die Cannelierungen der Säulen, die Verjüngung derselben nach einer krummen Linie, die gekuppelten Säulen, die verjüngten

Pilaſter hinter den Säulen, kleine Säulen zwiſchen groſsen, runde und durchſchnittene Giebel, die ausgebauchten Frieſe. So wurde die Kunſt von den Zeiten Vespaſians an, bis zur Regierung der Antoninen ausgeübt. Sie lieferte Werke, die zwar noch immer als Meiſterſtücke angeſehen werden konnten, denen aber doch der groſse, edle Styl der Griechen fehlte. In den Provinzen war der Geſchmack in den Gebäuden noch mehr geſunken.

Nach den Antoninen fiel die Kunſt noch mehr; man bemühte ſich noch häufigere Verzierungen anzubringen, als bisher, welches beſonders der ſo genannte Bogen der Goldſchmiede bezeugt. Alexander Severus half ihr als Kenner zwar wieder einigermaaſsen auf; allein ſie ſank unter ſeinen Nachfolgern nur um deſto mehr, und nahte ſich allmählich ihrem gänzlichen Falle. Man überlud die Gebäude entweder mit allzu vielen Verzierungen, wobei man auf Spitzfindigkeiten und Tändeleien verfiel, wie die Gebäude zu Palmyra bezeugen, oder die Gebäude bekamen eine Simplicität, die an das Rohe grenzte, wie die Gebäude unter Conſtantins Regierung zu Rom gebaut beweiſen.

Unter den folgenden Kaiſern konnte man wegen der beſtändigen Unruhen, welche die Araber, Alemannen, Gothen und andere Völker erregten, wenig oder gar nicht an die Verſchönerung der Städte denken; man baute vorzüglich nur Feſtungen. Juſtinian baute wieder viel. Sein vorzüglichſtes Gebäude war die Sophien-Kirche zu Conſtantinopel, welche beweiſt, daſs man kein vollkommen gutes und ſchönes Gebäude mehr aufzuführen vermochte.

Die alten guten Gebäude lagen meiſtentheils in Trümmern, und was noch ſtand, wurde nicht gewürdiget, als Muſter angeſehen zu werden. Durch den Einfall der Gothen, Vandalen und anderer Barbaren in Italien, Spanien, Griechenland, Aegypten, in Aſien und Africa wurden die ſchönſten Städte und Gebäude verwüſtet, und die ſchönſten alten Gebäude Roms, zu deren Zerſtöhrung die Kaiſer kurz vor Conſtantins Zeiten ſelbſt viel beigetragen hatten, weil ſie aus Unwiſſenheit ihrer Baumeiſter die Säulen von denſelben zur Verzierung der ihrigen nahmen, durch Feuer und andere Verwüſtungen zerſtöhrt.

Theodoricus, der König der Oſtgothen, ein groſser Freund der Künſte, widmete der Erhaltung und Wiederherſtellung der alten Gebäude viele Aufmerkſamkeit, und lieſs in Rom und andern Städten Italiens nicht nur alte Gebäude wieder erneuern, ſondern auch viele neue aufführen. Zu dieſer Zeit entſtand unſtreitig die Bauart, welche man die A l t - G o t h i ſ c h e nennt. Die Römer hatten

ten schon vor dem Einfalle der Gothen in einem schlechten Geschmacke gebaut; sie fuhren unter Theodoricus in demselben fort, ahmten ohne Gefühl fürs Schöne die altrömische Bauart nach, entfernten sich immer mehr von dem schönen Ebenmaafse, und verfielen immer in gröfsere Fehler, und in den plumpen und schwerfälligen Styl, welchen man wahrscheinlich defswegen den Gothischen nennt, weil unter der Regierung der Gothen in Italien sehr viele Gebäude in diesem Style gebauet wurden. Eine Meinung, die dadurch um desto wahrscheinlicher wird, weil die Nation der Gothen nur auf Eroberungen, nicht aber auf Erlernung der Künste und Wissenschaften bedacht gewesen war, und aus Ländern kam, in welchen man keinen Begriff von einer regelmäfsigen Bauart hatte.

Die Longobarden fielen in Italien ein, die keine Achtung für die Alterthümer hatten, und sie daher weder zu schonen, noch zu erhalten suchten. Es wurden zwar auch unter ihnen mehrere grofse und prächtige Gebäude, z. B. zu Pavia, zu Monza, aufgeführt, aber man kann sich leicht vorstellen, wie schlecht und fehlerhaft sie sein mufsten, da man gar nicht mehr wufste, was schöne Formen waren, und da man die Verzierungen gemeiniglich am unrechten Orte anbrachte. Die andern Europäischen Staaten, die durch die Römische Cultur verfeinert worden waren, Gallien, Spanien und das südliche Britannien litten durch die grofsen Völkerwanderungen zwar auch, aber die Ueberwinder nahmen die Sitten der Ueberwundenen bald an, wodurch die Cultur sehr befördert wurde. In andern Ländern, wie Deutschland, wohin die Römer nicht gekommen, und deren Einwohner noch gänzlich ungebildet waren, mufste die Cultur weit langsamere Fortschritte machen.

Die Normannen, die sich in Sicilien fest gesetzet hatten, bauten die Cathedral-Kirche von Messina, ein grofses, aber geschmackloses Gebäude, auf den Grund eines alten Tempels, an welchem man, nach den damit in verschiedenen Jahrhunderten vorgenommenen Veränderungen, die Verschlimmerung und Verbesserung des Geschmackes neben einander sieht. Wäre diese Succession mit Fleifs dargestellt, so würde sie für die Geschichte der Baukunst interessant sein; da sie aber mehr ein Werk des Zufalls und der Unordnung ist, so bringt sie ein unangenehmes Ganze hervor.

Die Vandalen, Alanen, Sueven und Westgothen waren in Spanien und Portugall eingedrungen; die Araber und Mauren vertrieben sie, und zerstöhrten das Gothische Reich. Diese Völker waren jetzt fast die einzigen, die

einige Politur des Geistes, einige Gelehrsamkeit und Kenntniss der Wissenschaften und Künste hatten. Die Christen kümmerten sich nur um die Kriegskunst. Daher wurden alle Gebäude in Griechenland, Italien, Sicilien und andern Ländern von Saracenischen Baumeistern angegeben, und errichtet. Mit diesen Baumeistern verbanden sich nach einiger Zeit viele Christen, und vorzüglich Griechen, welche eine Brüderschaft und Zunft unter einander stifteten, ihre Kunst und Regeln sehr geheim hielten, und sich an gewissen Zeichen unter einander erkannten.

In dieser Periode herrschten drei verschiedene Bauarten: die Arabische, die Maurische, und die Neugothische. Die Araber hatten sich die Gebäude der Griechen zum Muster genommen, und sich daraus eine eigene Bauart gebildet; die Baukunst der Mauren entsprang unstreitig in Spanien aus den Ueberresten Römischer Gebäude; die Neugothische Bauart entstand aus der Altgothischen, die man auch die Sächsische nennt; sie verliess das Plumpe und Schwerfällige derselben, und gab allen Theilen einen Anschein von Leichtigkeit, und eine unendliche Menge von Verzierungen. Die beiden ersten Bauarten weichen nur wenig von einander ab; vorzüglich aber zeichnet sich die Maurische durch ihre Bogen, welche die Form des Hufeisens haben, von der Arabischen aus. Die Gothische ist von der Arabischen sehr verschieden. Swinburne giebt folgende Unterscheidungszeichen an: Die Gothischen Bogen sind spitzig, die Arabischen nach einem Cirkelbogen gebildet; die Gothischen Kirchen haben spitzige und gerade Thürme, die Moscheen endigen sich in Kugeln, und haben hin und wieder schlanke Minareen, die mit einem Balle oder mit einem Tannzapfen bedeckt sind; die Arabischen Mauern sind mit Mosaik und Stuck verziert, welches man in keiner alten Gothischen Kirche findet. Die Gothischen Säulen stehen oft in Gruppen beisammen, und sind in einander gewachsen, worüber entweder ein sehr niedriges Gebälke angebracht ist, auf welchem sich Bogen erheben, oder die Bogen stehen unmittelbar auf den Capitälen der Säulen auf. Die Arabischen und Maurischen Säulen stehen einzeln, und wenn ja etliche neben einander angebracht sind, um einen sehr schweren Theil des Gebäudes zu tragen, so berühren sie sich doch nie einander, die Bogen aber werden von einem starken und dicken Unterbogen unterstützt. Trifft es sich in einem Arabischen Gebäude, dass vier Säulen neben einander vereiniget sind, so geschiehet dieses durch eine kleine viereckige Mauer unten zwischen den Säulen. Die Gothischen christlichen Kirchen sind ausser-

ausserordentlich leicht gebaut, und haben grofse Fenster, deren Scheiben oft bunt gemahlt sind. In den Arabischen Moscheen ist meistentheils die Decke niedrig, ihre Fenster sind von geringer Höhe, und oft noch mit vieler Bildhauerarbeit bedeckt, so dafs nur wenig Licht hindurch kann, welches man durch die Kuppeln und geöffneten Thüren erhält. Die Thore der Gothischen Kirchen gehen tief hinein, und sind an dem Anschlag- oder Seitenmauern mit Statüen, Säulen, Nischen und andern Zieraten verziert, die Thore der Moscheen aber und anderer Arabischen, so wie auch der Maurischen Gebäude, sind flach, und auf die Art, wie man die Thore jetzt baut. Ueberdiefs bemerket Swinburne, dafs er unter den verschiedenen Arabischen Capitälern, die er gesehen, keins gefunden habe, das in Absicht der Zeichnung und Anordnung denen gleiche, die man in den Gothischen Kirchen in England und Frankreich antrifft.

So grofs auch die Fehler sind, die der Kenner der Kunst an der Maurischen Bauart entdeckt, so kann er doch, nach Swinburne's Versicherung, die Ueberbleibsel dieser Gebäude zu Granada, Sevilla und Cordova nicht betrachten, ohne von dem Genius der Künstler eine hohe Idee zu bekommen. An dem alten Pallaste der mahomedanischen Monarchen zu Granada, welcher das rothe Haus heifst, zeigt sich die Maurische Kunst in ihrer ganzen Pracht. Man hält ihn für einen Zauberpallast, und glaubt sich in das Feenland versetzet, wenn man in das öffentliche Bad, in den Löwenhof tritt, zwei von hohen, auf freistehenden Säulen ruhenden Arcaden umgebene Plätze. Die ganze Architektur ist so sonderbar, die Verzierungen sind so eigen, dafs man das Ganze beim ersten Anblick kaum für das Werk von Menschenhänden hält. Diese Pracht wird noch durch die Kostbarkeit des Baustoffs erhöht, der meistentheils aus Marmor besteht.

Zu diesen Zeiten war die besste Schule der Künste zu Constantinopel, und die meisten andern Völker bedienten sich der Künstler dieser Schule. Die Päbste sollen ganze Gesellschaften dieser Künstler ausgeschickt haben, die verfallenen Kirchen in Norden wieder herzustellen.

Die Arabische Bauart zeichnete sich vorzüglich durch die Galanterie und Pracht aus, welche der ganzen Nation eigen ist, durch Reichthum, Schmuck, tausendfältige Verzierungen, durch das Leichte und Gefällige jedes einzelnen Theiles, obgleich weder das Ganze, noch auch die einzelnen Theile selbst in einem guten Geschmacke ausgeführet sind. Diejenigen Gebäude, welche die Griechen in denen Ländern fanden, wohin sie berufen wurden,

waren von der Altgothischen Manier, plumpe und schwerfällige Werke, im Charakter der Nationen erbaut, welche dieselben aufführten. Die Griechischen Künstler bemühten sich, ihnen das Plumpe und Schwerfällige zu benehmen, und den Anschein von Leichtigkeit zu geben. Sie behielten die hohen, kühnen Gewölbe, die festen und starken Mauern bei, verkleideten sie aber durch mancherlei Schnörkel, Blumen, Nischen, durchbrochene Thürmchen u. s. f. dass sie leicht und schwach zu sein schienen. Diese Erfindungen trieb man in der Folge noch weiter, durchbrach die hohen ungeheuern Thürme, dass die Treppen in der Luft zu schweben schienen, gab den Fenstern eine aufferordentliche Grösse, und den Gebäuden selbst noch Statüen von Heiligen, oder merkwürdigen Personen, und Figuren von Thieren. Auf diese Weise entstand eine neue Bauart, die durch das Abenteuerliche entzückt, aller Unregelmässigkeiten ungeachtet noch jetzt dem Kenner gefällt, weil sie die Phantasie beschäfftiget, und durch ihre reichgeschmückten Gewölbe, ihre gemahlten Fenster, ihre grossen Perspectiven und ihr heiliges Dunkel die Einbildungskraft mit Vergnügen, und die Seele mit Andacht und Ehrfurcht erfüllt. Man gab dieser Bauart den Namen der Neugothischen, vermuthlich desswegen, weil durch sie die so genannte Altgothische verschönert und veredelt wurde.

Dieser Styl in der Baukunst erhielt allgemeinen Beifall; alle Kirchen, Klöster und Abteien wurden in ihm errichtet. Unstreitig bildete er sich in Spanien zuerst, und breitete sich von da über Frankreich, England und Deutschland aus. In Spanien wurden in diesem Zeitraume viele Kirchen gebaut, unter welchen vorzüglich die Cathedralkirche zu Burgos, zu Barcelona, zu Segovia, zu Sevilla, die Domkirche zu Astorga und zu Toledo, in Frankreich die Cathedralkirche zu Bourges und Rouen, die Benedictiner Abtei St. Ouen zu Rouen, die Cathedralkirche zu Clermont, die Kirche unserer lieben Frauen zu Paris und zu Amiens, die Cathedralkirche zu Vienne, Reims und Troyes merkwürdig sind. In England zeichnen sich aus die Cathedralkirche zu Canterbury, die Westmünster-Kirche zu London, das Schloss zu Windsor, die Capelle des königlichen Collegiums zu Cambridge, eins der vollkommensten und schönsten Gebäude des Königsreichs, die Cathedralkirche zu Lichtfield, zu Lincoln, der Dom zu Salisbury, die Kirche zu Norwich, zu Ely, die Cathedralkirche zu Gloucester, und zu Hereford; allein alle werden von der Cathedralkirche zu York übertroffen, die nicht allein die grösseste Gothische Kirche, sondern un-

streitig

streitig auch das Muster Gothischer Kirchen ist, nach der die Schönheiten und Fehler anderer beurtheilt werden können. Der erstaunliche Raum derselben, und die Höhe und Kühnheit des Gewölbes versetzt einen in ehrfurchtsvolle Bewunderung. Ein eben so merkwürdiges Denkmahl Gothischer Baukunst ist das Capitelhaus zu York.

Die Deutschen blieben bis zu Karl des Grofsen Zeiten mit der Baukunst unbekannt. Die Städte, die nun errichtet wurden, waren nichts als ein Haufen nahe an einander gebauter Hütten von Holz und Lehm, den ein Graben und Wall von Erde umgab. Als die christliche Religion eingeführt wurde, baute man an solchen Orten auch Kirchen von Holz, nebst Wohnungen für den Bischof oder Pfarrer. Diefs veranlafste mehrere Menschen, sich in die Nähe dieser Kirchen zu begeben, um dem Gottesdienste beizuwohnen, wodurch die Städte vergröfsert wurden. In diesen Zeiten entstanden in Deutschland auch die ersten Castelle und Bergschlösser.

Die Römer wurden vom Rhein vertrieben; die Anführer der Deutschen bewohnten die eroberten Schlösser; sie gefielen andern Deutschen Nationen, welche — und zwar die Franken zuerst — den Römern die Kunst solche Bergschlösser zu errichten ablernten. Allen diesen Schlössern, deren Ueberreste sich noch bis jetzt erhalten haben, siehet man an den runden und viereckigen hohen Thürmen und den häufigen runden Bogen ihren Römischen Ursprung an.

Karl der Grofse beförderte auch in Ansehung der Baukunst die Cultur der Deutschen; er baute zu Aachen, Ingelheim und andern Orten grofse Gebäude und schöne Schlösser, wozu er den in Deutschland noch ganz unbekannten Marmor aus Italien bringen liefs.

Die Baukunst konnte sich aber, trotz der Bemühungen Karls des Grofsen, erst unter Heinrich dem Ersten in Deutschland heben, welcher verordnete, dafs der neunte freie Mann in die Städte ziehen, und alle Zusammenkünfte der Stände in denselben gehalten werden mufsten. Nun wurden die Städte gröfser und reicher; man umgab sie mit Mauern, baute Kirchen und andere öffentliche Gebäude von Steinen, und schmückte die Kirchen mit Kunstwerken und kostbaren Geräthschaften. Die Bauart dieser Zeit war Gothisch, näherte sich aber der alten so sehr als der neuen, welches aus einem schönen und merkwürdigen Ueberreste einer Kirche zu Memleben an der Unstrut erhellt, die zu Heinrichs des Ersten Zeiten erbaut wurde, und weder ein schwerfälliges Werk, noch auch mit vielen Verzierungen besetzet ist. An diesem

Gebäude

Gebäude herrschet die schönste Symmetrie, die besste Anordnung, das richtigste Verhältniss der Theile, und die genauste Zusammenfügung der Werkstücken, aus welchen die Säulen, die gewölbten Bogen und Fenstergewände bestehen. Die Fensteröffnungen und einige Bogen über den Fenstern sind rund; aber die Bogen, welche das Schiff der Kirche von den Flügeln scheiden, spitzig und Gothisch. Dieses Gebäude beweiset, dass damahls die Baukunst in Deutschland in keinem schlechten Style ausgeführet wurde.

Die Neugothische Bauart bekamen die Deutschen unstreitig aus Frankreich. Der Bischof Werner zu Strasburg liess 1015 den Grund zu dem berühmten Münster daselbst legen, der 1275 bis an den Thurm vollendet wurde. Erwin von Steinbach begann nun 1276 den Bau desselben, und machte sich nicht nur um die Verzierung der ganzen Kirche verdient, sondern legte auch die Capelle unserer lieben Frauen darin an, und errichtete die zwei Portale gegen den Frohnhof, die mit vielen Basreliefs verzieret wurden, welche grösstentheils von seiner Tochter Sabina sind. Nach Erwins Tode übernahm sein Sohn Johann den Bau, welchen endlich Johann Höltz 1438 vollendete. Die Hauptfaçade dieser Kirche ist mit Bogen, Nischen und Statüen ausserordentlich reich verziert, sie hat drei Portale, unter welchen sich vorzüglich das mittlere durch Grösse und Pracht auszeichnet. Der Thurm ist eben so reich verziert, ganz durchsichtig, und so künstlich gebaut, dass man von oben an durch das ganze Gebäude inwendig, bis neben die Orgel, gerade hinab in die Kirche sehen kann. An den Ecken des Thurmes laufen vier Wendeltreppen hinan, deren Mauern gleichfalls durchbrochen sind.

Ausser diesem Strasburger Münster sind in Deutschland vorzüglich nur noch zwei Kirchen aus dieser Periode merkwürdig, zu Wien und zu Nürnberg, da es in den vorher erwähnten Ländern ihrer mehrere sind. Die Stephanskirche zu Wien wurde 1140 von Heinrich dem Ersten angefangen, und von Rudolph dem Vierten 1360 vollendet. Die Sebalduskirche zu Nürnberg, eins der schönsten Gothischen Gebäude in Deutschland, ist bis zu einer schwindelnden Höhe aus lauter Quadersteinen gebaut, und hat neben dem Haupteingange zwei gleiche Thürme. Zu dieser Zeit wurden aber auch viele alte Kirchen theils verschönert, wie der Dom zu Meissen, theils von neuem gebaut, wie die Kirche zu Magdeburg, vorzüglich aber erhielten die Reichs- und Handelsstädte jetzt grosse und schöne Kirchen.

Italien

Italien hatte den Neugothischen Geschmack in der Baukunst noch nicht aufgenommen. Die Gothischen Gebäude, die man in diesem Lande findet, wie der Dom zu Pisa und verschiedene Kirchen zu Venedig und anderwärts, haben zwar spitzige Bogen, aber Wände, die kahl und ohne Gothische Verzierungen sind. Uebrigens tragen diese Gebäude noch immer Spuren der alten Römischen Bauart an sich. Lange Zeit wurde daselbst in dem Style fortgebaut, der unter Theodorich der herrschende war; jedoch fing man hie und da an, diesen Styl zu verbessern. Die Marcuskirche zu Venedig, zu deren Aufführung man Baumeister aus Constantinopel hatte kommen lassen, wurde gegen das Ende des elften Jahrhunderts geendiget; die Cathedralkirche zu Pisa durch den damahls berühmten Griechischen Baumeister Busgretto da Dalichio 1074 angefangen. Die Cathedralkirchen zu Bononien und Modena und die Domkirche zu Ferrara wurden zu gleicher Zeit errichtet, und zu Rom, Bologna und Florenz ansehnliche Werke angefangen. Unter den Baumeistern jener Zeit ist vorzüglich Jacob, den die Italiäner Lapo nennen, berühmt. Er war ein Deutscher, und baute das grosse Franciscaner-Kloster zu Florenz, woselbst auch sein Sohn oder Schüler, Arnolfo, die Kirche des Heiligen Kreuzes baute, und den Riss zu der Kirche *Santa Maria de Fiori* machte.

In den mittlern Zeiten bediente man sich in den Ländern, in welchen man die Neugothische Baukunst aufgenommen hatte, derselben bloss zu Kirchen und Abteien; andere Gebäude, als Schlösser, Palläste, wurden noch immer in einem plumpen Style gebaut. Allmählig aber fing man in Italien an, sie auch auf Palläste, Brücken, Stadtthore zu verbreiten. In Mailand wurden sechzehn Stadtthore von Marmor, und viele neue Palläste, in Padua sieben Brücken und drei neue Palläste, in Genua zwei verschlossene Häfen und eine prächtige Wasserleitung, und die Stadt Asti 1280 fast von Grund auf wieder gebaut.

Nun wurde die Baukunst in Italien immer mehr und mehr cultiviert und befördert, und im vierzehnten Jahrhunderte sehr grosse Werke aufgeführt. Galazzo Visconti endigte die grosse Brücke zu Pavia, die in der Mitte des vorigen Jahrhunderts angefangen worden war, und führte in eben dieser Stadt einen Pallast auf, der seines gleichen noch nicht hatte. Die grosse Domkirche zu Mailand, eins der wunderbarsten Gebäude in der Welt, wurde zu eben dieser Zeit angefangen. Die Markgrafen von Este bauten zu Ferrara, und Albert den prächtigen Pallast Belfiore. In Bononien fing man die grosse

Kirche des Heiligen Petronius, und in Florenz den berühmten Thurm der Domkirche an, zwei der vortrefflichsten Gebäude dieser Zeit in Italien.

Das funfzehnte Jahrhundert zeichnete sich in der Geschichte der neuern Baukunst am vortheilhaftesten aus: in ihm fing sich der gute Geschmack wieder an zu erheben. Die Herzoge von Ferrara Borso und Hercules der Erste ermunterten und reitzten durch die vielen öffentlichen und Privatgebäude, Schlösser, Klöster, Palläste, Säulenhallen, Kirchen, die Baumeister zum thätigsten Eifer. Der Herzog Franz verschönerte Mailand mit dem herzoglichen Pallaste, dem Castell Porta di Giova, dem Hospital und andern grofsen Gebäuden. Ludewig Sforza errichtete das Universitätsgebäude zu Pavia, und das Lazareth zu Mailand. Mehrere kleine Fürsten und Herren bauten Schlösser, Kirchen und Klöster. Die Päbste verzierten Rom und Lorenzo de Medici Florenz mit den schönsten Gebäuden. Dieser Fürst unterstützte die Künste eifrig, und hatte selbst grofse Kenntnisse in der Griechischen und Römischen Baukunst.

Bei den vielen und mannigfaltigen Aufmunterungen, welche die Baukünstler dieses Jahrhunderts überall erhielten, erwachte endlich wieder das Gefühl des wahren Schönen in dieser Kunst: sie wurden auf die bescheidenen Schönheiten der aus dem Schutt ausgegrabenen Ueberreste der Werke des Alterthums, Schönheiten, die mehr in guten und richtigen Verhältnissen der Theile zu dem Ganzen, als in Anflickung aufserwesentlicher Dinge bestehen, aufmerksam, studierten und mafsen dieselben sorgfältig aus, um eine beständige und in gewisser Rücksicht nothwendige Norm dieser Verhältnisse zu entdecken.

Die berühmtesten Baumeister, die sich durch das Studium der Werke des Alterthums bildeten, waren Filippo Brunelleschi, Leon Baptista Alberti und vorzüglich Bramante und Giocondo.

Brunelleschi studierte die Kunst in Rom, und baute zu Florenz die Kuppel des Doms, die Kirche St. Spirito und den Pallast Pitti; errichtete verschiedene Gebäude zu Mailand, Pisa, Pesaro und Mantua. Besonders beweiset der Pallast Pitti das Wiederaufleben des guten Geschmacks im Allgemeinen, so wenig auch die ganze Bauart der Bestimmung des Gebäudes entspricht. Die an demselben herrschende Bauart ist rustik, und an den Seiten gegen die Strafse so übertrieben, dafs das Gebäude eher ein Gefängnifs oder eine Festung zu sein scheint, als ein Pallast. Die Bogen über den Fenstern und Thoren

sind so dick, dass sie bei einem bombenfesten Zeughause nicht dicker sein könnten.

Baptista Alberti ist nicht nur als Baumeister, sondern auch als guter Schriftsteller über seine Kunst berühmt. Er baute unter dem Pabst Nicolas dem Fünften verschiedene Gebäude, und gab ein Werk über die Baukunst (Leo Baptista Alberti de re aedificatoria, Lib. X. Flor. 1485. Fol. Paris 1512. 4.) heraus.

Bramante wurde nach Mailand berufen, wo er viele wichtige Baue übernahm, ging hernach nach Rom, woselbst er unter Julius dem Zweiten die Risse zur Peterskirche machte, und den Bau selbst anfing.

Giocondo, oder Jucundus, der zu Anfange des sechzehnten Jahrhunderts lebte, gab verschiedene Gebäude in Frankreich an, und stand nebst Raphael, nach Bramante's Tode, dem Bau der Peterskirche vor. Er gab auch den Vitruv 1511 zu Venedig zuerst correct und mit Figuren heraus.

Diese Männer hatten nun mit grossem Erfolg den künftigen Baukünstlern die Bahn eröffnet, und es folgten ihnen deren, welche bei dem, was jene gethan hatten, nicht stehen blieben, sondern die Regeln der Kunst an den Ueberresten der Alten noch fleissiger studierten, die Verhältnisse derselben mit noch grösserem Fleisse ausmassen, und Werke über diese Kunst schrieben, die für die Nachwelt ewig schätzbar bleiben werden. Vorzüglich zeichneten sich unter diesen Männern aus:

Palladio, der in seiner Vaterstadt Vicenz viel baute, und hernach Baumeister der Republik Venedig ward;

Vincent Scamozzi, gleichfalls aus Vicenz gebürtig, und Palladio's Nachfolger in Venedig;

Serlio, der wegen seiner Geschicklichkeit von Franz dem Ersten nach Frankreich berufen wurde, und bis an sein Ende daselbst blieb, und

Jacob Barozzio, bekannt unter dem Namen Vignola, der zuerst in Bologna baute, hernach sich nach Rom begab, um die Werke der Alten zu studieren, und sich daselbst grossen Ruhm erwarb.

Diesen eben genannten Baumeistern verdanken wir den Geschmack, der noch bis jetzt in der Baukunst herrscht. Der Triumphbogen des Septimius Severus, des Constantinus, das Theater des Marcellus, das Colosseum und die Diocletianischen Bäder waren die Muster, an welchen sie sowohl die Verhältnisse der einzelnen Theile, als auch ihr Verhältniss zu dem Ganzen studierten. Aber alle diese Denkmähler der Römischen Kunst waren in Zeiten aufgeführet worden, wo sich die Kunst schon weit von ihrer

ersten Reinheit und erhabenen Gröſse entfernt hatte, wo man ſich ſchon um das Auſſerweſentliche bemühte, und den weſentlichen Theilen oft affectierte Formen gab. Jene neuern Baumeiſter brachten daher in ihren Gebäuden viele Verkröpfungen, runde, ausgeſchweiſte und getheilte Giebel, gekuppelte Säulen, Poſtamenter und andere Dinge an, die ſich mit dem guten Geſchmacke nicht vertragen, und die man in den ſchönſten Zeiten der Kunſt, in den Zeiten des Perikles, nicht gekannt hatte.

Während in Italien wieder in einem guten Geſchmacke gebaut wurde, hing man in andern Ländern noch immer an der Gothiſchen Bauart. Allein bald verbreitete ſich dieſer gute Geſchmack durch Italiäniſche, oder um die Werke der Alten zu ſtudieren nach Italien geſchickte junge Künſtler, auch über andere Länder. Jetzt verlieſs man die Gothiſche Bauart, und nahm dafür die Römiſche auf. Zu Anfange des ſechzehnten Jahrhunderts wurde unter Philipp dem Zweiten in Spanien das Escurial gebaut, und Serlio führte unter Franz dem Erſten in Frankreich beträchtliche Werke auf.

Die Kunſt erfuhr in Italien, Spanien und Frankreich noch verſchiedene Schickſale, ſie ſtieg und fiel. In Italien hatte ſie ſich zu Anfange des genannten Jahrhunderts ſehr gehoben, unter Peretini da Cortona, Boromini und Bernini aber ſank ſie wieder herab, und blieb lange Zeit in dieſem niedrigern Zuſtande. In Spanien nahte ſie ſich unter Philipp dem Dritten ihrem gänzlichen Verfalle, erhob ſich aber unter der Königin Eliſabeth und Karl dem Dritten wieder, welche das Luſtſchloſs Aranjuez bauten. In Frankreich näherte ſie ſich der Vollkommenheit immer mehr; Perrault und Desgodez ſtudierten die Werke der Alten mit dem gröſseſten Fleiſſe, und ahmten ſie unter Ludewig dem Vierzehnten nach, unter deſſen Regierung ſie in ihrer ſchönſten Blühte ſtand.

England fing nun auch einigermaſsen an, in dem Geſchmacke der Alten zu bauen, und zwar zuerſt unter dem Cardinal Wolſey und Karl dem Erſten und Zweiten, unter welchen ſich vorzüglich Inigo, Jones und Chriſtoph Waren bildeten und berühmt machten. Aber in einem Lande, wo man die Griechen überhaupt genommen mehr zu lieben ſcheint, als die Römer, ohnerachtet der Charakter der Nation ſich mehr gegen die alten Römer neigt, war man mit der Römiſchen Bauart allein nicht lange zufrieden. Als ſich der antike Styl in dieſem Lande mehr ausbreitete, ſuchten Männer von Kenntniſſen, Geſchmack und Talent die Quelle auf, aus welcher die Römer geſchöpft hatten, ſtudierten in Griechenland die Ueberreſte jener

jener Nation, welche die Lehrerin der ganzen gesitteten Welt war, und führten dadurch einen noch bessern und reinern Geschmack in der Baukunst ein. Stuart und Revett machten uns mit dem Style der Griechen bekannt, der sich vor dem Römischen auf das vortheilhafteste auszeichnet.

In Deutschland, Schweden, Dännemark, Russland, Pohlen und andern Ländern breitete sich nun der gute Geschmack auch aus. In dem ersten dieser Länder wurde die Kunst jedoch bald nach Italiänischen und bald nach Französischen Mustern ausgeführt, je nachdem die Grossen, welche bauen liessen, eine Vorliebe zu der einen oder der andern dieser Nationen hatten; aber nach den rühmlichen Bemühungen und den erstaunenswürdigen Fortschritten, welche die Deutschen fast in allen Werken des Geschmacks und in allen Künsten und Wissenschaften seit kurzem machten, wird man wohl nicht zu viel hoffen, wenn man erwartet, dass auch die Deutschen Baukünstler, so viel an ihnen ist, ihre Kunst der höchsten Vollkommenheit immer näher bringen, und die Nachlässigkeiten der Italiäner und Franzosen verlassen werden. *G.*

Baum.

(*Schöne Gartenkunst.*)

Ein einzelner, für sich und allein stehender Baum, kann schon an und für sich selbst betrachtet, für den Gartenkünstler sehr interessant sein, da Bäume die vorzüglichsten Mittel sind, deren er sich zu seinen Gemählden bedient. Niemand hat die Vortheile, welche der Gartenkünstler zur Verschönerung seines Werkes von den Bäumen zieht, kürzer und schöner dargestellt, als der Abt De Lille, zu Anfange des zweiten Gesanges; wir erlauben uns daher folgende Stelle:

Par ses fruits, par ses fleurs, par son beau vêtement,
L'arbre est de nos jardins le plus bel ornement.
Pour mieux plaire à nos yeux combien il prend de formes!
Là, s'étendent ses bras pompeusement informes;
Sa tige ailleurs s'élance avec légèreté;
Ici, j'aime sa grace, et là, sa majesté;
Il tremble au moindre souffle, ou contre la tempête,
Roidit son tronc noueux et sa robuste tête.
Rude ou poli, baissant ou dressant ses rameaux,
Véritable Protée entre les végétaux,

Il change incessamment, pour orner la Nature,
Sa taille, sa couleur, ses fruits et sa verdure.
Ces effets variés sont les trésors de l'art,
Que le goût lui défend d'employer au hasard.

Man sieht aus dieser Stelle, dass die Bäume sowohl ihres verschiedenen Charakters wegen, des Charakters der Grösse, Stärke, Anmuth, Biegsamkeit, als auch wegen des Charakters der Farbe, des Wuchses und der Bewegung ein eigenes Interesse haben. Der Charakter der Blühte darf, da er sehr vorübergehend ist, wenig oder gar nicht in Betrachtung gezogen, und die Schönheit, die man durch sie gewinnt, bloss als ein zufälliger Reitz betrachtet werden.

Ausser dem eigenthümlichen Charakter jedes Baumes, gewinnt er noch vermöge des Ortes, an welchem er steht, ein besonderes Interesse, und theilet es dem Orte selbst wiederum mit. Eine hohe Linde über einer Hütte, eine alte Eiche über einer Einsiedelei u. s. f. erhöhet den Eindruck des Gebäudes dadurch, dass sie den Betrachter mehr auf den Ort selbst, als auf die Gegenstände einschränkt, die ihn umgeben. Aber auch ausser dieser Verbindung kann sich der Gartenkünstler eines einzelnen Baumes oft mit Vortheil bedienen. Bald braucht er ihn zur Verbindung der getrennten Theile einer Landschaft, zur Schattierung derselben, und bald zur gänzlichen Verdeckung einer uninteressanten oder unharmonischen Aussicht. Bald zieht er durch ihn die zerstreuten Blicke zurück, bald giebt er durch ihn einem grossen Rasenplatze Abwechselung, und bald unterbricht und verbindet er zugleich mit ihm einzelne Baumgruppen.

Mehrere einzeln neben oder hintereinander gepflanzte Bäume, die aber zu entfernt von einander sind, um eine Gruppe zu bilden, gewähren nach Verschiedenheit des Standortes verschiedene Ansichten, und sind für grössere Rasenplätze eine angenehme Zierde; nur müssen sie weder in geraden und regelmäfsigen Linien, noch auch in gleichen Fernen gepflanzet sein. Schwankende Linien sind unter allen Umständen die besten, und gewähren die mannigfaltigsten Ansichten.

Ein einzelner, ehrwürdiger Baum, von jüngern seines Geschlechtes, oder von Sträuchern umgeben, die ihm, wie sich De Lille ausdrückt, den Hof machen, ist vermöge der verschiedenen Ideenverbindungen, die bei denselben fast unausbleiblich sind, ein sehr interessanter Anblick. *G.*

Baum-

Baumgruppe.

(*Schöne Gartenkunst.*)

Eine Baumgruppe entstehet schon aus der Verbindung zweier Bäume, und kann aus weit mehreren zusammengesetzet werden. Wird aber die Anzahl derselben sehr vermehrt, so bilden sie zusammen einen Hain.

Die Verbindung mehrerer Bäume macht also das aus, was wir hier eine Gruppe nennen; und schon hieraus ist deutlich, dass sich diese Bäume wirklich mit einander verbinden lassen müssen. Eine Versammlung von Tannen oder Fichten, deren Gipfel alle steif und gerade in die Höhe stehen, wird zwar einen Klump von Bäumen, aber nie eine schöne Gruppe bilden, weil sich diese Bäume nicht zu einem Ganzen vereinigen lassen. Eben so wenig wird die Vereinigung heterogener, sich in ihrem Charakter entgegengesetzter Bäume eine gute Gruppe bilden; eine Tanne und eine babylonische Weide oder Hängebirke, ein Taxus und eine weisse Pappel, eine Platane und ein Sumach neben einander gestellt, werden immer einen äusserst unharmonischen und widrigen Eindruck machen.

Stehen die Gruppen unabhängig von andern, das heisst, stehen sie als ein für sich bestehendes Ganze da, so ist die einzige und wichtigste Absicht, die der Künstler zu erreichen suchen muss, Schönheit des Anblicks; er wähle also Bäume von solchem Wuchs, solchem Laube und solchen Laubmassen, welche an sich gefallende Formen gewähren; wähle z. B. in einer Gegend von sanftem Charakter zu der einfachsten Gruppe eine Eiche und eine Linde, so gepflanzt, dass die letztere ihre Zweige in die erstere verflicht; und der Betrachter von Kenntnissen wird, wie Marnezia von einer solchen Gruppe in Ermenonville sagen:

Diese Eiche, diese Linde,
Durch die Liebe gepaart,
Sind der alte Philemon
Und die zärtliche Baucis,

und wird sich im Anblick dieser Gruppe in liebliche Schwärmereien über das Glück der Zärtlichkeit verlieren.

Einzelne, für sich bestehende Gruppen können, wie einzelne Bäume, in mehreren Rücksichten gebraucht werden, und gewähren besonders auf einem mässigen Hügel einen schönen Anblick. Ist aber der ganze übrige Hügel kahl, so bemerkt man es sogleich, dass er bloss dieser

Gruppe wegen aufgeworfen wurde; er verursacht daher Eckel. Man bekleide ihn alſo hie und da mit einem Strauche, einem Baume, und bedecke dadurch die Abſicht, die man durch ihn zu erreichen ſuchte.

Sind die Baumgruppen aber von andern Theilen des Ganzen abhängig, das heiſst, tragen ſie nur als einzelne Theile zur Hervorbringung der allgemeinen Wirkung und zur Verſtärkung des Haupteindruckes bei, ſo iſt ihre Bildung auſſer den Geſetzen der Schönheit noch andern Geſetzen unterworfen. Zweckmäſsigkeit und richtig beſtimmtes Verhältniſs zum Ganzen, wird das Geſetz der Kunſt, das Geſetz des Wohlgefallens durch Schönheit, modificieren, und die Zuſammenſetzung und Form der Gruppen beſtimmen. Die an ſich ſchönſte Form einer Baumgruppe kann unter gewiſſen Umſtänden gerade die ſchlechteſte ſein; wenn z. B. der Charakter derſelben Schlankheit, Geſchmeidigkeit, Beweglichkeit, und der Charakter der ſie umgebenden Gegenſtände Höhe und Gröſse iſt.

Die Zwiſchenräume der Bäume einer Gruppe müſſen ſo beſtimmt werden, daſs man an ihnen keine Kunſt, keine Regel bemerke. Drei Bäume von ganz gleichem Wuchſe und gleicher Höhe in gerader Linie werden keine gute Gruppe bilden; iſt aber einer von ihnen niedriger, ſo wird ihr Eindruck ſchon beſſer ſein. Regelmäſsigkeit und Stätigkeit der Form beleidiget in Gegenſtänden der Natur, und die Kunſt muſs ſich, wenn ſie unſer Wohlgefallen erlangen will, vor unſern Augen verbergen. *G.*

Baumſchlag.

(*Mahlerei.*)

Baumſchlag nennt man in der Mahlerei die Darſtellung der Zweige und Aeſte mit ihren Blättern. Die verſchiedene Art dieſer Darſtellungen, die Gröſse und Kleinheit der Maſſen, welche ſie bilden, hängt von der Wahl der Bäume, von dem Eindrucke, den das ganze Gemählde machen ſoll, von dem in demſelben herrſchenden Style, und von der Nähe oder Ferne des Baumes ab.

Der Baumſchlag in ganzen Maſſen iſt gewiſs um deſto mehr zu empfehlen, je ſicherer die Kunſt im Allgemeinen durch den groſsen Styl ihren Zweck erreicht: Rückſicht auf den Charakter des Stoffs oder der Landſchaft wird dieſe ganzen Maſſen modificieren, und ſie nach den

den Gefetzen der Zweckmäfsigkeit anordnen und beleuchten.

Der kleinliche Styl in dem Baumfchlage, der fo zu fagen jedes Blättchen zählt und berechnet, ermüdet durch feine oft wiederhohlten Lichtblicke und Schattendrucker das Auge des Betrachters, und macht einen unangenehmen Eindruck.

Die Vereinzelung der Maffen in einzelne, unzufammenhängende Partieen verwirrt das Ange, mindert oder vernichtet wohl gar den Eindruck des Ganzen, und ftöhrt die Harmonie deffelben.

Die im Allgemeinen befste Art des Baumfchlags fcheint zwifchen beiden mitten inne zu ftehen. Eine ganz oberflächliche Angabe des Gezweiges und der Belaubung giebt den Charakter des Baumes nur fehr undeutlich zu erkennen, und eine ganz fleiffige Ausführung erweckt den Begriff einer peinlichen Mühe, und wird nur allzu leicht die richtige Haltung vernichten. Die Manier, die fich der einen fo fehr als der andern nähert, mahlet fowohl in der Anordnung des ganzen Gezweiges, als auch in der Form einiger einzelnen, hervorragenden Blätter den Charakter des Baumes, ermüdet nicht durch Kleinlichkeit, und kann die Haltung leichter beobachten.

Die Nähe oder Ferne der Bäume beftimmt nach den Gefetzen der Perfpective die Stärke oder Schwäche der Licht- und Schattenmaffen, und die fleiffigere oder oberflächlichere Ausführung der Zweige.

Die Natur fcheint fich das Studium des Baumfchlags ganz und allein vorbehalten zu haben. Wir haben verfchiedene Meifter, die fich auch hierin einen grofsen Namen machten, aber fchwerlich dürfte ein Künftler, der blofs feine Vorgänger ftudiert, im Baumfchlage grofs werden. Die beftändige Form der verfchiedenen Bäume, die Charaktere, welche fie in ihrer allgemeinen Form haben, können zwar durch wenige Regeln richtig und genau beftimmt werden, allein die Bildung und Gruppierung der Zweige und der Belaubung ift fo unermefslich vielen Abwechfelungen und Launen der Natur unterworfen, die Beleuchtung derfelben ift in der Natur oft fo kühn, ja vermöge der unfichtbaren Unterbrechungen der Laubmaffen oft fo undenkbar, dafs fich darüber fchlechterdings keine allgemeinen Vorfchriften geben laffen, und der Künftler durchaus die Natur felbft ftudieren mufs. *G.*

Baumwerk.

(*Schöne Gartenkunst.*)

Die Gartenkunst theilt die Geschlechter und Arten des Baumwerks nicht nach den Grundsätzen der Botanik, sondern nach den äussern und mehr in die Sinne fallenden Kennzeichen, und nach dem verschiedenen Gebrauche, der sich in den Abtheilungen der Gärten davon machen läfst. Diese Baumarten sind theils einheimisch, theils aus andern Gegenden, und vorzüglich aus Nordamerica, nach Deutschland verpflanzt.

Die Gartenkunst nimmt in Ansehung der Eintheilung der Baumarten Rücksicht 1) auf die Form der Stämme, 2) auf die Beschaffenheit der Zweige und des Laubwerks, 3) auf die Blühten und Früchte.

1.

Die Schönheit der Stämme beruhet auf dem geraden, hohen und schlanken Wuchse, und bei einigen derselben noch ausserdem auf der glatten Rinde derselben. Schon blofs durch diesen schönen Wuchs erregen einzeln da stehende Bäume unsere Aufmerksamkeit und Bewunderung. Zu dieser Klasse gehören die Buche, die Linde, die Fichte oder Rothtanne, die Weifstanne, die Balsamtanne, die Ulme, die Esche, die Tanne, der gemeine weisse, der nordamericanische roth blühende, der virginische eschenblättrige Ahorn, die schwarze, die weisse, die italiänische Pappel, der Castanienbaum, die nordamericanische rothe, die castanienblättrige Eiche, die canadische weisse Fichte, die Weymouthskiefer, der americanische Platanus.

Diese Bäume sind für Plätze, wo Schönheit der Form, Regelmäfsigkeit und Würde Eindruck machen sollen, für Zugänge, Alleen, Lustwälder in der Nähe edler Wohngebäude und Tempel.

2.

In Ansehung der Beschaffenheit der Zweige lassen einige Bäume sie in die Höhe schiessen, als der Mandelbaum, die Lorber- Busch- Bach- Weide; andere spreiten sie von einander, als der Lebensbaum, die schöne Ceder vom Libanon; andere lassen sie herab hängen, als die babylonische Weide, die Birke, der Lerchenbaum. Die letztern dieser Klasse sind besonders für einsame, zum Nachdenken oder zur Schwermuth bestimmte Plätze. Das Herabhängen ihrer

Zweige

Zweige fcheint ein fympathetifches Gefühl auszudrücken, und thut bei Urnen, Grabmählern eine ftarke Wirkung. Will man andere Bäume mit ihnen vermifchen, fo mufs ihr Laub von fehr dunkler Farbe fein.

In Rückficht der Befchaffenheit des Laubes bemerken wir zuerft den Reichthum und die Gröfse desfelben; hieher gehören die Buche, die Linde, einer unferer fchönften einheimifchen Bäume, befonders aber die americanifche fchwarze Linde, die americanifche rothe Eiche, mit überaus grofsem, hellgrünem Laube, die Magnolia, der Tulpenbaum, der americanifche Platanus, die Rofscaftanie, die Ulme, der virginifche Ahorn. Alle diefe Bäume geben einen fehr dichten Schatten, und find alfo für Sommerfcenen, kühle Ruheplätze, einfame Sitze, Speifefäle u. f. f. beftimmt.

Durch Dünnigkeit, Leichtigkeit und Luftigkeit des Laubes zeichnen fich aus die Birke, die Weifstanne, die Fichte oder Rothtanne, die Espe, der Lerchenbaum, die Balfamtanne, die weiffe Pappel, der americanifche Schotendorn, und der ftrauchartige Tamariskenbaum. Für offene, luftige Durchfichten, für Plätze, wo Heiterkeit und Freiheit herrfchen follen.

Durch Dunkelheit des Laubes zeichnen fich aus die gemeine Eller, der Taxus, die fchwarze Eiche, die Balfampappel, die Blutbuche, der fchwarze Maulbeerbaum und der Sumachbaum. Für fanft melancholifche Scenen, Einfiedeleien u. f. f.

Durch Heiterkeit und Glanz des Laubes empfehlen fich unfere Sommerlinde, die junge Buche, die Hainbuche, die Birke, die Tanne oder Rüfter, der geftreifte, der virginifche efchenblättrige Ahorn, die fchwarze Pappel, die Lorbeerweide, die virginifche Cypreffe mit Acacienblättern, die weiffe, die burgundifche, die rothe Eiche.

3.

In Rückficht der Blühte der Bäume kommt es theils auf die Schönheit der Farbe, theils auf die Süfsigkeit des Geruchs an. Die Zeit derfelben entfcheidet, ob ein Baum für eine Frühlings- oder Sommerfcene gehört. Die meiften Obftbäume reitzen durch die Schönheit und Süfsigkeit ihrer Blühte mehr, als die wilden Stämme.

Von den letztern gewähren auffer der Linde und Rofscaftanie fchöne Blühten die grofse Magnolia, die rothe Plumeria, die Pavia oder carolinifche rothblühende Rofscaftanie, der breitblättrige Bohnen-

baum, der spanische Genster, der Schusserbaum, der Löffelbaum, der röthlich blühende Schotendorn, der sibirische Erbsenbaum, der americanische Schotendorn, der Maulbeerbaum, der wilde Oel- oder Paradiesbaum, der Elsbeerbaum, der Quitschenbaum, die Vogelkirsche, der Schneeballenbaum.

Die äusserliche Schönheit der Früchte wird theils durch die Form, theils aber und vornehmlich durch die Farbe bestimmt. Grasgrüne, braune oder graue Früchte reitzen das Auge wenig, destomehr aber Früchte von reiner, heller und lebhafter Farbe, gelb, roth, fleischfarbig, bunt schattiert.

Auszug aus dem Hirschfeld.

Bebung.

(*Musik.*)

Balancement, Tremolo zeigt eine gewisse nunmehr so ziemlich verjährte Manier im Vortrag an. Man bebte ehemals auf einzelnen Tönen des Claviers, und trieb sie zuweilen ganz aus ihren Verhältnissen mit den übrigen. Eben das geschah auch auf der Violine, und galt für Schönheit, wiewohl immer nur unter einzelnen Autoritäten, gab auch Anlass zu einigen Musik-Fehden. Man verwechsele nicht mit Tremolo eine andere Manier, die jener höchst ähnlich, aber bei weitem nicht gleich ist, ich meine die langsamen Drucke bei Haltung langer einzelner Noten, die auch auf blasenden Instrumenten nur in einer andern Art statt finden, die nicht uneigentlich mit dem Worte balancement bezeichnet wären, und deren Gebrauch am rechten Orte gar nicht zu verwerfen ist. *B.*

Begeisterung.

(*Aesthetik.*)

Der Artikel Genie stellt die ursprünglichen Kräfte und Eigenschaften dar, welche das Genie für schöne Kunst ausmachen. Wenn diese Kräfte durch die Vorstellung eines bestimmten Gegenstandes in jenes lebendige Spiel versetzt werden, vermittelst dessen sie mit ausserordentlicher Leichtigkeit, und ohne Bewusstsein von Absicht und Regeln ein durch seine Form an und für sich unmittelbar gefälliges, zugleich aber auch interessantes Ganze hervor-

hervorbringen, dann ift der Künftler im *Zuftande* der Begeifterung.

Der Zuftand der Begeifterung des Künftlers befteht aus drei Hauptzeitpuncten: Erftlich fafst derfelbe den Gegenftand, durch deffen Vorftellung feine Kräfte zu aufferordentlicher Thätigkeit angefeuert werden; dann erfolgt die Ausbildung der Vorftellung des Gegenftandes entweder durch Erhöhung, Erweiterung, Verfchönerung feiner Form felbft, oder durch weitere Ausführung feiner einzelnen Theile, oder durch Anknüpfung vieler mannigfaltiger analoger Vorftellungen; ift diefe Ausbildung vollendet, fo entfteht jene Liebe des Künftlers zu dem fchönen Ganzen, die ihn zur äufsern Darftellung und Mittheilung beftimmt. Der Zuftand des begeifterten Künftlers ift in der That in feiner Art einzig. Das ganze Bewufstfein deffelben ift gerichtet auf den Gegenftand, der feine Kräfte in Bewegung fetzt, die Verhältniffe des Orts und der Gegenwart verfchwinden aus feiner Seele, er lebt und wirkt gleichfam in einer andern Welt, als die wirkliche, die ihn umringt. In dem Drange feiner fchaffenden und bildenden Kräfte kennt er fich felbft kaum; er ift höchftfelbftthätig und fcheint fich nur leidend zu verhalten, fcheint unter dem Einfluffe einer Gottheit zu ftehen. Vergebens würde man von ihm Rechenfchaft fordern über die Möglichkeit und Art und Weife feines Zuftandes; fie ift ihm eben fo verborgen, als ihm die Naturgabe felbft räthfelhaft ift, in deren Befitze er zu fo grofsen Wirkungen fähig ift. Mit Recht giebt Kant die Unbegreiflichkeit feiner felbft als ein wefentliches Beftandtheil des Genies an; er hält für wefentlich: „dafs es, wie es fein Product zu Stande bringe, felbft nicht wiffenfchaftlich anzeigen könne, fondern dafs es als Natur die Regel gäbe, und daher der Urheber eines Productes, welches er feinem Genie verdankt, felbft nicht weifs, wie fich in ihm die Ideen dazu herbeifinden, auch es nicht in feiner Gewalt hat, dergleichen nach Belieben oder planmäfsig auszudenken und andern in Vorfchriften mitzutheilen, die fie in den Stand fetzen, gleichmäfsige Producte hervorzubringen." Der Gegenftand der Begeifterung mufs natürlich dem Künftler in diefer Situation höchft lebhaft und gegenwärtig erfcheinen, alle Vorftellungen müffen in dem Grade beleuchtet oder verdunkelt werden, in welchem fie fich näher oder entfernter auf ihn beziehen; die Ideenverbindungen werden ihre Richtung nach jenem Gegenftande nehmen, ohne Zuthun und Ab-

 ficht

ſicht des Künſtlers; ungerufen werden ſich ihm in dieſer Richtung zuſammenhängende und analoge Reihen von Vorſtellungen darbiethen, das Ganze wird ſich von ſelbſt in ſeine Grenzen ſchlieſsen, und dem Geſetze der Einheit angemeſſen ſein.

Die Begeiſterung iſt ſich zwar im Allgemeinen durchgängig gleich, allein ſie iſt deſſen ungeachtet nach den beſondern Eigenthümlichkeiten jeder ſchönen Kunſt, und ſelbſt in jeder beſondern Klaſſe von Werken einer ſchönen Kunſt verſchieden. Wie ganz anders iſt im Beſondern die Begeiſterung des Dichters, als jene des Tonkünſtlers und des Mahlers. Wie verſchieden die Begeiſterung des lyriſchen Dichters von der des dramatiſchen, des Allegorieenmahlers von der des Landſchaftmahlers. Die Begeiſterung des Tonkünſtlers iſt ſich bei allen beſondern Arten von Werken am meiſten ſelbſt gleich; allein gewiſs iſt der Componiſt einer Oper in vielen Stücken auf eine andere Weiſe begeiſtert, denn der einer Sonate. Man kann ſich von der Verſchiedenheit der Begeiſterung nach Maaſsgabe des Begriffs des Genies für jede Kunſt, und jede Klaſſe ihrer Werke, hinlängliche Kenntniſs erwerben. Siehe den Artikel Genie.

Iſt die Begeiſterung der Zuſtand der handelnden Kräfte des Genies, ſo entſteht kein wahres Werk ſchöner Kunſt ohne Begeiſterung, und in der Begeiſterung ſind die Grundgeſetze enthalten, von denen die Schönheit eines Werkes abhängt. In dieſer Hinſicht liegt Wahrheit in jenen Theorieen, welche Begeiſterung zum Princip für alle ſchöne Kunſt machen. Inwiefern aber dieſer Grundſatz mangelhaft ſei, wird im Artikel Grundſatz der ſchönen Künſte ausgeführt werden. *H.*

Begleitung.

(*Muſik.*)

Accompagnement, der Gang eines oder mehrerer Inſtrumente, die einem Hauptgeſange untergeordnet ſind, und deſſen Zweck zu befördern haben. Man ſagt aber auch bei andern Gelegenheiten, wo das der Fall nicht iſt, z. B. bei einer Ouverture, ſie habe die und die Begleitung. In der Bearbeitung der begleitenden Inſtrumente liegt eben ſo viel zum Nachdenken für den Componiſten, als für den ausübenden Tonkünſtler. Zur Einrichtung deſſelben in Beziehung auf jenen, gehört Kenntniſs der Temperatur und Wirkung aller dabei in Anſchlag kommenden Inſtrumente. Es muſs nicht zu leer, nicht zu über-

überladen sein. Die Verdienste eines guten Accompagnisten fallen zwar nicht so auf, wie die des Concert-Spielers, allein sie verdienen besondere Achtung und Auszeichnung, und wenn er nicht die Noten als Noten, sondern als Bezeichnungen gewisser Charaktere betrachtet, ausserdem freilich seine Sache nur Handlangerei wird, ist er mit einem Manne von Welt zu vergleichen, dessen geschmeidiger Charakter sich sogleich in den Ton jedes Cirkels, in die Stimmung aller Gemüther zu finden weiss. Die Begleitung am Flügel ist ein wesentlicher Beitrag zur Zusammenhaltung des Ganzen, und kann einem Sänger in der Intonation mächtig unterstützen, wenn das Auge des Accompagnisten nicht zu sehr an den Ziffern hängt. *B.*

Behandlung.

(*Bildende Künste.*)

Die Behandlung ist im engern Sinne des Wortes, die jedem Künstler eigene Art und Weise, sich seines Werkzeuges und der Mittel seiner Kunst zur Darstellung der Gegenstände zu bedienen; in welchem Sinn es bloss das Mechanische der Kunst bezeichnet, und in diesem Wörterbuche bloss eine Anzeige verdient.

Im weitern und edelern Sinne des Worts ist sie die Art des Vortrags oder der Darstellung selbst, in Bezug des Charakters derselben auf den Charakter und die Bestimmung des behandelten Gegenstandes. Und in diesem letztern Sinn ist sie für den *Zweck* und das Wesen der Künste, für die geschmack- und genievolle Ausführung der Werke derselben von der grössesten Wichtigkeit, denn es hängt auch von ihr der physische und moralische Ausdruck des Kunstwerkes ab.

Die Auftragung, Verwaschung und Verschmelzung der Farben ist der Theil der Mahlerei, in welchem sich die Behandlung zeigt, und es ist in die Augen springend, dass es nicht gleichgültig sei, ob man z. B. Bourguignons oder Wowermanns Manier der Auftragung und Ausführung ergreife.

Der Charakter der Behandlung wird mit dem Charakter des Gegenstandes immer in dem genausten und feinsten Verhältnisse stehen müssen, wenn sich das Kunstwerk in Ansehung der Wirkung und des Eindrucks nicht auf das auffallendste widersprechen soll. Rauhe, harte, erhabene Gegenstände müssen diesen Charakteren auch in Rücksicht der Farbenaustragung, und sanfte, zärtliche, lieb-

liebliche auch in Ansehung der Verschmelzung analog behandelt werden; widrigenfalls der Charakter und Ausdruck, der in der Zeichnung ursprünglich lag, durch die Ausführung des Werkes den gröfseften Theil feiner Wirkung verliert. Die Behandlung ist alfo in Rückficht auf den Ausdruck von grofser Bedeutung, und ein Werk des fortwirkenden Genies.

Die Behandlung des Kupferftechers beftehet in der Wahl und Anordnung feiner Arbeiten; er kann fein Werk in Puncten, in kleinen unterbrochenen Strichen, in Schraffierungen, in gerade herunterlaufenden Parallellinien, wie Pitteri, oder in einer einzigen Cirkel- oder Ovallinie, wie Mellan, Turneifer, Sandrart u. e. a. bisweilen thaten, darftellen. Wir verweifen in Rückficht der beiden gewöhnlichften, der punctierten und fchraffierten Manier, auf den Artikel Gravieren, denn die getufchte Manier mufs wie ein Gemählde behandelt werden. Bei der fchraffierten Manier kommt auf die Setzung der Striche fehr viel an; anders will ein weicher, anders ein harter Körper, anders ein Gemählde nach Oefer und anders eins nach Schenau behandelt werden. Die Uebertragung des eigenthümlichen Charakters des Mahlers auf eine Kupferplatte wird dem Kupferftecher zuverläffig mifslingen, wenn ihm nicht das feinfte Gefühl feine Taillen ordnet, und er nicht mehr als eine Art der Behandlung in feiner Gewalt hat.

Was von der Behandlung des Mahlers und Kupferftechers erinnert worden ift, gilt im Allgemeinen auch von der Behandlung des Bildners, wiewohl diefe letztere, die fleifchigen Theile ausgenommen, mehr von der Zeichnung abzuhängen fcheint. Anders mufs der Bildner feine und weiche, und anders grobe und harte Stoffe behandeln; anders wird er arbeiten müffen, wenn fein Werk aus der Nähe, und anders, wann es aus der Ferne (fiehe den Artikel Coloffalifch) betrachtet werden foll. *G.*

Beiwerk.

(*Zeichnende Künfte.*)

Sind diejenigen Gegenftände in einem Gemählde, welche, ftreng genommen, nicht unumgänglich nothwendig mit dem Hauptgegenftande deffelben verbunden find, und nicht wefentlich in das Gemählde gehören.

Der Künftler bedient fich folcher Gegenftände zur genauern Bezeichnung des Stoffes, der Zeiten, des Ortes der

der Scene, nnd zur Charakterisierung des Augenblickes der Handlung; und er hat es dann am schicklichsten angebracht, wenn er dadurch seine Absicht am besten erreicht. Ausser diesem Zweck arbeitet der Künstler durch das Beiwerk auch noch auf Vervielfachung der Ideen und Verstärkung des Ausdruckes (siehe den Artikel Ausdruck) hin.

Eigentlich und streng genommen ist Alles an einer Figur, was nicht Nacktheit ist, Beiwerk; da aber auch sogar gewisse Verdeckungen des Körpers einen Ausdruck haben, da der Faltenwurf, die Dicke oder Feinheit des Stoffes, die Farbe des Gewandes zur Verstärkung des Ausdruckes beiträgt, so werden die Gewänder mit zu einer nothwendigen Erfordernifs. Der Schleier z. B. mit welchem Agamemnon bei der Opferung seiner Tochter sein Haupt bedeckt, ist zwar kein unbedingt nothwendiges Mittel des Ausdrucks, aber es wurde doch durch die Wahl des Künstlers dazu erhöht. Beiwerk bei dieser Scene würden alle diejenigen Dinge sein, welche, ausser den Hauptfiguren, zur nähern Bestimmung, Verschönerung und Bereicherung der Scene beitragen, z. B. eine Menge Zuschauer bei dem Opfer, Ceremonieen und Gefäfse, Bäume und Blumen des Clima's, u. s. f. Gegenstände, welche alle anders geordnet, und anders gewählt werden konnten, ohne dafs das Interesse der Handlung dabei gelitten hätte.

Das Beiwerk in einem Gemählde mufs durch fleissige Wahl derjenigen einzelnen Theile interessieren, vorzüglich zur Bezeichnung der Handlung und des gewählten Augenblickes beitragen; mufs aber in Ansehung des Tones, des Lichtes und der Wirkung dem Hauptgegenstande so untergeordnet sein, dafs es den Betrachter des Gemähldes nicht von der Handlung allzu sehr abziehe, sondern ihn immer auf dieselbe zurück leite; die Verzierungen der dazu gebrauchten Gegenstände müssen zwar im Charakter der Handlung und der handelnden Personen, aber so wenig als möglich reich und fremde Ideen erweckend sein. *G.*

Beleuchtung.

(*Zeichnende Künste.*)

Die Beleuchtung ist die Art und Weise, in welcher sich das natürliche oder künstliche Licht über die Gegenstände eines Gemähldes verbreitet, eine Art und Weise, die von der angenommenen Scene, der Tages- oder Jahreszeit,

reszeit, der Witterung u. s. f. modificiert wird, und zum Theil eine Folge der mahlerischen Anordnung oder der Disposition ist.

Die Beleuchtung wird anders sein an einem reinen Sommermorgen, und anders an einem Winterabende, anders im Freien, anders in einem verschlossenen Orte; und dieselben Gegenstände werden ein ganz anderes Ansehen gewinnen, und einen verschiedenen Eindruck auf uns machen, wenn man sie auf eine andere Weise beleuchtet.

Die Beleuchtung ist daher ein wichtiges Mittel des Ausdrucks, ein Mittel, welches der Künstler blofs aus dem Studium der Natur hernehmen kann; denn sollte auch Sulzers Vorschlag realisieret werden, und jede Mahleracademie eine Art von Scene erhalten, auf welcher das Licht in allen möglichen Richtungen und in verschiedenen Graden der Stärke, auf die Gegenstände fallen könnte, so würde man dieser Scene denn doch die verschiedenen Beschaffenheiten der Luft nicht geben können, welche einen unbezweifelten grofsen Einflufs auf die Farbe der Körper, also auf die Wirkungen der Beleuchtung und des Helldunkels hat, so künstlich auch der Grund dieser Scene nur immer gefärbt wäre.

Unmittelbare Beobachtung der Natur, sowohl in Rücksicht der besondern Wirkungen der Localfarben, als auch in Rücksicht der Modificierung derselben, durch das gröfsere oder kleinere Volumen des dazwischen liegenden Luftkörpers, wird den Mahler allein über den Grad der Stärke der jedem Gegenstande zu gebenden Licht- oder Schattenmasse belehren, und alle künstliche Mittel werden ihm immer nur einen unvollkommenen Unterricht geben können.

Einheit der Beleuchtung ist einem Gemählde eben so nothwendig, als Einheit der Zeit; sie wird den Künstler, im Einverständnisse mit den Gesetzen des Accordes und der Harmonie, besonders in historischen Stücken, oft zu einer relativen Wahl, oder doch wenigstens Milderung oder Verstärkung der Localfarben nöthigen; indem er dem besondern Orte der Gegenstände nach ihnen oft eine von Natur hellere oder dunklere eigenthümliche Farbe geben mufs, als sie, um den Forderungen auf harmonische Beleuchtung Genüge zu leisten, in der Natur hatten. Raphael gab daher den Figuren seiner ersten Flächen gemeiniglich eine Bekleidung von heller, lichter Farbe; that es aber so, dafs er defshalb einen Tadel von Mengs verdiente.

Uebri-

Uebrigens ſehe man in Rückſicht der **Beleuchtung** noch die Artikel **Licht, Helldunkel, Colorit** nach. *G.*

Beredſamkeit.

Jeder, welcher ſich der Sprache als des Mittels Vorſtellungen mitzutheilen bedient, hat die Abſicht, vollkommen verſtanden zu werden. Allein ſo wie derjenige, welcher die Umriſſe ſichtbarer Gegenſtände mit Richtigkeit nachzeichnen kann, deſshalb noch nicht ein bildender Künſtler iſt, ſo kommt auch demjenigen noch nicht Beredſamkeit zu, welcher die Fähigkeit beſitzt, ſich über jeden Gegenſtand beſtimmt, deutlich und richtig auszudrücken. Die Sprache würde für das Bedürfniſs des Menſchen zum Ausdrucke ſeiner innern Gemüthszuſtände, und zur Erreichung der wichtigſten Zwecke nicht zureichen, wenn man durch den Gebrauch derſelben nichts mehr bewirken könnte, als verſtanden zu werden. Allein ſie iſt darauf nicht eingeſchränkt, ſie kann auf mannigfaltige Weiſe angewendet werden, um noch andere Zwecke durch ſie zu erreichen.

Wir können durch die Art, wie wir uns der Sprache bedienen, Vorſtellungen auf das tiefſte einprägen, unſere Mitmenſchen mit Leichtigkeit für unſere Ueberzeugungen einnehmen, für unſere Entſchlüſſe und Plane beſtimmen, wir können ihnen durch die Form unſers Wortausdrucks dasjenige Intereſſe mittheilen, welches in unſerer Seele gewiſſe Vorſtellungen begleitet, wir können ein Wohlgefallen an der ganzen Form unſerer Ideendarſtellung bewirken, welches, weit entfernt unſere übrigen Zwecke zu hindern, dieſelben vielmehr noch befördert. Dieſe Fähigkeiten, beſondere Wirkungen auf den menſchlichen Geiſt durch Sprache und Styl hervorzubringen, ſind die Grundlagen der Beredſamkeit.

Beredſamkeit iſt die Fertigkeit, ein Ganzes von Vorſtellungen dem Erkenntniſsvermögen ſo darzuſtellen, daſs man zu gleicher Zeit auf Begehrungsvermögen, Gefühlvermögen und Geſchmack eine der Deutlichkeit und Beſtimmtheit der Vorſtellungen nicht nachtheilige, zweckmäſsige und harmoniſche Wirkung hervorbringe. Die **Beredſamkeit** iſt alſo von dem Style der bloſsen **gemeinen Proſa** weſentlich verſchieden, als bei welchem man nichts weiter beabſichtigt, als verſtanden zu werden; verſchieden von der **Dichtkunſt**, in wiefern bei dieſer die Beziehung auf

Begeh-

Begehrungsvermögen, Gefühlvermögen und Geſchmack der Hauptzweck iſt, dem die Deutlichkeit der Erkenntniſſe nachſteht, Wohlgefallen an ſchöner Form die vorzügliche, entſcheidende Wirkung ausmacht; verſchieden endlich von der Rednerkunſt, als der Kunſt, ſich der Schwächen der Menſchen zu ſeinen Abſichten zu bedienen, und durch hinterliſtig angebrachte Wendung und Form der Ideendarſtellung durch Sprache, zu Urtheilen und Entſchlüſſen zu vermögen.

Sulzers Erklärung der Beredſamkeit: ſie ſei die Fertigkeit, jeden Gegenſtand, der unter den Ausdruck der Rede fällt, ſich ſo vorzuſtellen, daſs er den ſtärkſten Eindruck mache, und denſelben dieſer Vorſtellung gemäſs durch die gemeine Rede auszudrücken, ſcheint mir zu vage, ſo wie die Kantiſche Erklärung eben derſelben: ſie ſei die Kunſt, ein Geſchäfte des Verſtandes als ein freies Spiel der Einbildungskraft zu betreiben, zu einſeitig.

Zum Gebiethe der Beredſamkeit gehören nicht bloſs die eigentlich ſogenannten Reden, ſondern auch Erzählungen, Beſchreibungen, philoſophiſche Betrachtungen, Dialogen und Briefe, wenn nur die Form ihres Styles dem Begriffe der Beredſamkeit entſpricht. Die Redekunſt iſt ein Zweig der Beredſamkeit, worin die allgemeinen Grundſätze von dieſer auf die Verfaſſung von Reden angewendet werden. Siehe den Artikel Redekunſt.

Die Beredſamkeit zeigt ſich in folgenden Hauptpuncten: 1) in der Auffaſſung des Stoffes, welcher ſich durch Beſtimmtheit, Einheit, Reichthum, rührende Kraft und andere Eigenſchaften auszeichnen muſs; 2) in der Anordnung, welche ſo beſchaffen ſein muſs, daſs man auf das leichteſte dem Erkenntniſsvermögen die Idee des Ganzen, und die Theilvorſtellungen darbiethe, zu gleicher Zeit aber auch rühre, und ein reines Wohlgefallen an den Verhältniſſen hervorbringe; 3) in den Wendungen, welche ungezwungen, treffend, neu, ungemein ſein müſſen; 4) in den Wörtern und Redensarten, welche ſo viel Verſinnlichung zum Spiele der Phantaſie enthalten müſſen, als der ſchnellen und deutlichen Einſicht nicht hinderlich iſt.

Das Genie zur Beredſamkeit beruht auf Anlagen zum zweckmäſsigen Gebrauch der Sprache überhaupt, auf Talent zur Philoſophie, und Talent zur Dichtkunſt. 1) Der Beredſame muſs, wie man zu ſagen pflegt, die Sprache in ſeiner Gewalt haben, ihrer Geſetze, ihres Genius, ihres Reichthums mächtig ſein; er muſs eine Fertigkeit aller möglichen Wendungen, Farben und Töne beſitzen; 2) Er muſs mit dem Philoſophen gemein haben, das Talent vollſtän-

vollständig, bestimmt und deutlich zu denken, die mannigfaltigen Verhältnisse der Ideen scharf zu fassen, richtig zu combinieren und zu folgern, grosse Ideengänge mit Leichtigkeit zu übersehen; 3) Er muss mit dem Dichter gemein haben das Talent einer lichtvollen Anschaulichkeit in den Planen der Composition, eine tiefe Rührungskraft in den Wendungen, eine frische Lebendigkeit und Versinnlichung in Wörtern und Redensarten, endlich das Talent eines freien Sinnes für das Rührende und Wohlgefällige in der Bewegung und dem Klange der Worte. Diese Talente müssen ihm entweder überhaupt nur in dem Grade zukommen, in welchem es der von ihm zu erzielenden Wirkung nicht hinderlich ist, oder er muss sie doch, wenn er sie im vollem Maasse besitzt, seinem Zwecke nach, zu mäsigen fähig sein. Selten wird ein grosser Dichter zugleich ein grosser Redner sein, allein es ist dessen ungeachtet doch nicht unmöglich.

Der Styl der Beredsamkeit liegt zwischen dem Style der gemeinen Prosa und dem dichterischen Style in der Mitte, und die Feinheit der Linie, auf welcher sich derselbe durch das Ganze eines jeden Werkes halten muss, bestimmt die ungemein grosen damit verknüpften Schwierigkeiten. Dieser Styl soll nicht blos bestimmt und deutlich sein, sondern zugleich auch auf Neigungen, Gefühl und Geschmack wirken, diess soll er aber wieder nur bis auf den Grad, über welchen hinaus die Bestimmtheit und Deutlichkeit der Ideen leiden würde, welches zu der Wirkung eines Gedichtes wesentlich gehört. Und in der Haltung dieses Mitteltones soll sich der Redner durchgängig gleich bleiben, nie zur gemeinen Prosa herabsinken, aber sich auch nie den höhern Schwung der Dichtkunst erlauben. Einheit des Tones soll in seinem Ganzen herrschen.

Eine philosophische Theorie der Beredsamkeit gehört, wenn wir die vorhandenen Werke unparteiisch beurtheilen, noch unter die frommen Wünsche für die Litteratur. *H.*

Beschreibendes Gedicht.

(*Dichtkunst.*)

Siehe den Artikel Dichtungsarten.

Besetzung.

(*Musik.*)

Siehe den Artikel Orchester.

Bewegung.

(*Bildende Künste.*)

Die Bewegung giebt den Werken der bildenden Künste Leben und Schönheit; ohne Bewegung findet keine Schönheit, keine Gracie Statt; selbst Venus konnte aus ihrer körperlichen Schönheit nur geahndet werden, aber *vera incessu* (durch Tragung und Bewegung des Körpers) *patuit Dea.*

Die Bewegung in Werken der bildenden Künste ist von zweierlei Art; die erstere bezeichnet den Ausdruck von Wahrheit und Leben, so wohl in Gegenständen, die an und für sich ohne Leben, als auch in denen, welche in dem dargestellten Augenblicke ohne wirkliche Bewegung, ohne Handlung sind. Diese Bewegung erhält der Künstler durch die Wirkungen des Helldunkels, die Mannigfaltigkeit und Ausbreitung der Flächen, die Verschiedenheit der Farben, die unzähligen Hülfsquellen der Perspective u. s. f. Durch diese Mittel gab Lorrain, Salvator Rosa u. A. der heitersten Stille, wie dem Sturme Bewegung; dadurch wurde ein bloſses Bruststück von Titian, Van-Dyck oder Rembrandt voll von Leben.

Die Bewegung der andern Art begreift das in sich, was man mit andern Wörtern auch Handlung und Stellung nennt, wobei wir, um öftere Wiederhohlungen zu vermeiden, auf die Artikel Anatomie, Ausdruck, und die beiden eben genannten verweisen. *G.*

Bewegung.

(*Musik.*)

Die Bewegung bezeichnet in der Musik den Grad der Geschmeidigkeit, in welcher ein Tonstück zu spielen, und durch welche der in selbiger herrschende Charakter am besten auszudrücken ist. Einige unterscheiden drei Hauptgrade, den langsamen, den mäſsigen und den geschwinden, Largo, Andante, Presto. Andere hingegen nehmen fünf dergleichen an, welche in der Ordnung vom Langsamen zum Geschwinden folgende sind:

Largo,

Largo, Adagio, Andante, Allegro, Presto, und diese Grade bezeichnen die Franzosen durch Lent, Moderé, Gracieux, Gai, Vîte. Jeder dieser Grade hat wieder andere zwischen sich, welche den grössern oder geringern Grad von jenen Bewegungen andeuten, als Larghetto, Andantino, Allegretto. Alle diese Angaben der Bewegung sagen nun freilich in Beziehung auf bestimmten Ausdruck sehr wenig, da der Begriff von Geschwindigkeit sehr relativ ist. So trägt z. B. ein Phlegmatikus bei vollem Magen gewiss ein Allegro anders vor, als der Kolericus, der es in einer Morgenstunde bei voller Begeisterung niederschrieb.

Durch Bewegung zeigt man auch die Art des Fortrückens der Stimmen an, und diese sind folgende: Die gleiche, ähnliche Bewegung, motus rectus, heisst die, wenn zwei Stimmen, oder am Fortepiano beide Hände, entweder hinauf nach dem Diskant, oder herunterwärts nach dem Bass ihre Richtung nehmen. Die Seitenbewegung, motus obliquus, ist diejenige, wenn eine Stimme oder am Fortepiano eine Hand ruht, oder auf einer Stelle spielt, indessen die andere steigt oder fällt. Die Gegenbewegung, wenn beide Stimmen in entgegengesetzter Bewegung fallen oder steigen. Der Gebrauch dieser Bewegung ist sowohl beim Satze, als bei der Begleitung am Flügel vorzüglich anzurathen, weil man durch selbige mehrern harmonischen Fehlern vorbeugt. Einige nehmen noch eine vierte Art der Bewegung an, diese heisst: motus paralellus oder die gleichseitige Bewegung. Sie findet Statt, wenn beide Stimmen oder beide Hände auf Einer Stelle verweilen. *B.*

Bezifferung.

(*Musik.*)

Bezifferung heisst die Bezeichnung der Bassnoten mit Ziffern oder Charakteren, die den Gang der Harmonie, oder die in den Instrumenten zerstreut liegenden Töne eines Stücks anzeigen, und die derjenige, welcher am Flügel begleitet, mit der rechten Hand zu greiffen hat. Die Lehre des Generalbasses bestimmt ihre Kenntnisse und ihren bisherigen Gebrauch so lange genauer, bis vielleicht einmal verschiedene in Vorschlag gekommene Methoden der Sache eine andere Richtung geben. *B.*

Bildlich.

(*Aeſthetik.*)

Der bildliche Ausdruck iſt dem eigentlichen entgegengeſetzt, und beſteht darin, daſs man ſich der Vorſtellung eines ſinnlichen Gegenſtandes, welcher weſentliche und geſetzmäſsige Beziehungen auf einen andern hat, bedient, um entweder die Vorſtellung von dieſem mit deſto gröſserer Lebhaftigkeit ihrer für den jedesmaligen Zweck wichtigen Merkmale und beſonderer Rührungskraft zu erregen, oder doch den Eindruck der durch den eigentlichen Ausdruck ſchon erregten Vorſtellung deſſelben, ſeinem Zwecke gemäſs zu erhöhen. Der bildliche Ausdruck entſteht nicht in allen Fällen aus einem und demſelben Intereſſe; bald iſt er gegründet auf einem Intereſſe des Erkenntniſsvermögens, bald auf einem Intereſſe des Begehrungsvermögens, bald auf einem Intereſſe des Geſchmacks. Oft bedienen wir uns der bildlichen Einkleidung von Wahrheiten und Begriffen, um die Aufmerkſamkeit deſto ſicherer zu erregen und zu feſſeln, um die Seiten, die Merkmale der Gegenſtände, die wir vorzüglich in Betrachtung gezogen wiſſen wollen, deſto lebhafter hervorzuheben, über allgemeine, abgezogene Sätze Anſchaulichkeit zu verbreiten, und Leichtigkeit der Einſicht mit dem Vergnügen an Aehnlichkeit und harmoniſcher Thätigkeit des Verſtandes und der Einbildungskraft zu verknüpfen. Aus dieſer Quelle entſpringen ſinnbildliche Darſtellungen, Parabeln, Fabeln und mehrere redneriſche Figuren. Oft wollen wir durch den bildlichen Ausdruck Leidenſchaft ausdrücken, Liebe, Bewunderung, Haſs, Verachtung gegen gewiſſe Gegenſtände; oft Gemüthsbewegungen unter unſern Mitmenſchen dadurch erregen, um ſie für unſere Meinungen und Plane einzunehmen; dieſs beides iſt vorzüglich der Fall bei den redneriſchen, ſinnbildlichen und allegoriſchen Einkleidungen, bei den meiſten Figuren der Rede, ja ſogar der Fabel, wenn ſich der Redner ihrer (beſonders in politiſchen Reden) bedient, um dadurch die Gemüther zu erhitzen, und für ſich zu ſtimmen. Das Kunſtgenie bedient ſich der bildlichen Darſtellung aus vereinigtem Intereſſe des Begehrungs- Gefühlvermögens und des Geſchmacks; dieſs iſt der Grund der Allegorie der ſchönen Kunſt und der ſinnlichen Rede der Dichter, beſonders in ihren lyriſchen Werken. Oft iſt die bildliche Rede des Dichters bloſs Schmuck, zufällig in Rückſicht der Natur der eingekleideten Sache, aber natürlich und noth-

nothwendig wegen der innern Gemüthsſtimmung, welche das Genie ausdrücken will.

Jedes Bild muſs aus einem Kreiſe von Dingen hergenommen ſein, welcher denen vollkommen bekannt iſt, für welche man es braucht, es muſs eine wirkliche Uebereinſtimmung zwiſchen ſeinen Merkmalen und den Merkmalen der einzukleidenden Sache herrſchen, eine Uebereinſtimmung, welche nicht bloſs zufällig iſt, und etwa nur für ein Individuum gilt, welche vielmehr weſentlich Statt findet, und allgemein gilt. Dieſe Uebereinſtimmung muſs aber auch augenblicklich einleuchten, nicht erſt eines längern Nachdenkens bedürfen, um gefaſst zu werden, das Bild muſs keine Wirkung erregen, welche derjenigen widerſtritte, welche man erzielt, muſs Gefühle erregen, die mit dem Hauptgefühle harmonieren, welches man beabſichtigt. Einige beſondere Ausführungen dieſer Regeln in Beziehung auf Rede- und Dichtkunſt liefern die Artikel: Figuren, ſinnliche Rede. *H.*

Bildnerei.

Die Bildnerei, die treuſte Aufbewahrerin menſchlicher Gröſse, Schönheit und Tugenden, iſt oft in Anſehung ihrer Wirkungen, einer Vergleichung mit der Mahlerei ausgeſetzt worden, wodurch ſie unverdienter Weiſe ſehr viel verlohr. Man bediente ſich verſchiedener Kunſtgriffe, ſie herabzuſetzen, bei welchen man weiter keinen Fehler beging, als den, daſs man des Zweckes und der Mittel dieſer Kunſt vergaſs, welche nothwendig von weit geringerem Umfange ſind, als die der Mahlerei.

Vermöge ihrer Natur kann die Bildnerei bei ihren Darſtellungen nichts beabſichtigen, als Form und Charakter, und dieſe zu erreichen, hat ſie kein anderes Mittel, als eine todte Maſſe, welcher ſie, unbegünſtiget von dem Zauber der Farben, Form und Charakter, und durch ſie Geiſt und Leben, geben muſs.

Da es aber in ihrer Gewalt ſteht, durch Darſtellungen menſchlicher Schönheit und Tugenden, ſo gut als die Mahlerei Gefühle einzuflöſsen, und ſie zur Erreichung dieſes Zweckes kein anderes Mittel hat, als die bloſse Darſtellung der Form und des Charakters, ſo muſs dieſe Form, dieſer Charakter der edelſte ſein, welchen die Kunſt nur irgend hervor bringen kann. (Siehe den Artikel Ausdruck.) In mehr als Einer Rückſicht unedele Formen, die mit dem Reitz der Farbengebung eines Rubens, Rembrandt dargeſtellt in der Mahlerei immer intereſſant bleiben werden, würden als Werke der Bild-

nerei Widerwillen und Eckel verurſachen. Der Bildner, deſſen Mittel von der höchſten Einfalt ſind, zeige ſein Werk auch in der höchſten Einfalt, ſowohl in Rückſicht der Stellung, als auch in Betracht der Ausführung.

Aber Einfalt in der Ausführung ſchlieſset den Fleiſs in derſelben nicht aus. Der Mahler kann ſeine Nachläſſigkeiten durch andere Schönheiten mannigfaltiger Art erſetzen, aber dem Bildner bleibt auſſer der an ſich gefallenden Form kein Mittel des Erſatzes, und für Nachläſſigkeiten keine Entſchädigung übrig, weil die Zeit, die er auf ſein Product wendete, mit derjenigen, welche der Mahler zur Ausführung des ſeinigen brauchte, in keinem Verhältniſſe ſteht; und wie unerträglich iſt der Gedanke, mehrere Jahre auf die Hervorbringung einer gemeinen Sache verwendet zu ſehen!

Richtige und durchaus fehlerfreie Zeichnung iſt das erſte Erforderniſs eines Werkes der Bildnerei, und zwar um deſto unnachlaſslicher, je mehr dieſe Eigenſchaft des Kunſtwerkes das einzige iſt, wodurch es die Zwecke erreichen kann, die dem Künſtler bei der Darſtellung vorſchwebten. Und dieſe richtige Zeichnung muſs in dem edeln Style ſein. Die richtigſten Figuren von Rubens oder Rembrandt, in der Bildnerei ausgeführt, würden wenigſtens nicht die Wirkung machen, die ſie in dem Gemählde machen.

Aber dieſe richtige Zeichnung muſs der Künſtler zwar in der Natur ſtudieren, jedoch ohne dieſelbe zu copieren. Trockene Nachbildungen der Natur werden ſchon in der Mahlerei nicht die gröſseſte Wirkung machen, welche ſie doch mit allen Annehmlichkeiten der Farben, allen Zufällen der Beleuchtung und allen Spielen des Helldunkels darſtellen kann, wie viel weniger in der Natur. Das durch die Natur verſtreute Schöne fühlen, wählen und vereinigen, und durch dieſe Wahl und Vereinigung das Idealiſche Schöne ſowohl in den einzelnen Theilen, als in der Form des Ganzen hervorbringen, iſt, wenn irgend möglich, dem Bildner noch ſtrengere Pflicht, als dem Mahler.

Schon das Mittel ſeiner Darſtellung macht ihm jene gezwungenen, der Natur unbekannten Stellungen ſchwer, oder wohl gar unmöglich, welche mehrere Mahler aus bloſser Eitelkeit, ihre Gelehrſamkeit in der Zeichnung zu zeigen, anbrachten; aber dieſs iſt noch nicht der wichtigſte Grund gegen dieſelben in der Bildnerei; denn die Schwierigkeiten würden vielleicht noch zu überwinden ſein; ſondern der Grund gegen gezwungene, affectierte Bewegungen flieſst unmittelbarer aus der Natur der Kunſt

ſelbſt

ſelbſt her; ſie kann ſich unſer Wohlgefallen nur durch die gröſseſte Leichtigkeit und Natürlichkeit in den Bewegungen und Stellungen erwerben. Ueberflüſsiger Putz in den Bekleidungen und abenteuerliche Anordnung der Falten können eben auch der Natur der Kunſt wegen nicht Statt finden; denn erſtlich würde es dem Künſtler faſt unmöglich ſein, einer Maſſe von Erz oder Stein den Schein der Leichtigkeit von Stoffen zu geben, und ſodann würde das Auge des Betrachters, da dieſe Maſſen des Gewandes nur durch einen zufälligen Schatten von einander unterſchieden werden, in einiger Entfernung dieſelben nicht für das erkennen können, was ſie ſind; Ungewiſsheit und Verwirrung wäre daher in Rückſicht des Betrachters eine nothwendige Folge. Ueberdieſs erreichet ſichtbares Beſtreben, Bewunderung und Beifall zu erhalten, in der Kunſt nicht nur nie ſeine Abſicht, ſondern miſsfällt ſelbſt dem, um deſſen willen es angewendet wurde.

Die Bildnerei ſtellet gewöhnlich nur eine einzige, oder doch nur ſelten ſehr wenige Figuren neben einander dar, und hieraus folgt die deſto gröſsere Verbindlichkeit, dieſer einzigen, oder dieſen ſehr wenigen Figuren eine deſto gröſsere Schönheit der einzelnen Theile, und eine deſto vollkommnere Zuſammenſetzung des Ganzen zu geben. Die Mahlerei intereſſiert, auſſer der Mannigfaltigkeit der Farben, und dem Zauber des Helldunkels, durch den Reichthum der Zuſammenſetzung, durch die verſchiedenen Formen der Gruppen, durch Beiwerke, Attribute, Verzierungen der Handlung und der Scene, durch die verſchiedenen Ausdrücke, die mannigfaltigen Erſcheinungen derſelben u. ſ. f.; aber aller dieſer Mittel des Reichthums und der Mannigfaltigkeit iſt die Bildnerei beraubt; ſie hat, wie ſich Falconet ausdrückt, meiſtentheils nur ein einziges Wort zu ſagen, und dieſes einzige Wort muſs (jedoch unbeſchadet der vollkommenſten Schönheit der Form) nachdrücklich ſein.

Es hat in den ältern und neuern Zeiten Bildner gegeben, welche durch einigen Reichthum der Farben der Armuth der Kunſt in dieſer Rückſicht zu Statten kommen wollten. Sie ſetzten Materien von verſchiedenen Farben in Einer Figur zuſammen, und brachten dadurch einige mahleriſche Wirkungen hervor. Vergoldungen und dergleichen ſollten das Matte der Maſſe des Ganzen heben, und verſchiedenfarbige Marmorarten ihm das Mannigfaltige der Mahlerei geben; aber wie ſchwach und elend iſt es der Bildnerei nur möglich, die Geſtalt der Mahlerei nachzuahmen, wie hart und ſchreiend müſſen ſolche Producte einer Zwitterkunſt ſein! Die Wirkungen derſelben

werden zwar nicht ermangeln, die Augen des Pöbels zu blenden, aber der Mann von Geſchmack, der Zweck und Grenzen der Künſte kennt, wird dadurch unausbleiblich beleidiget. Aber man trieb es hierin noch weiter, und mahlte lange Zeit kleinere Statüen und Figuren vollkommen ſo aus, wie ſie der Mahler dargeſtellt hätte. Dieſer Miſsbrauch der Kunſt konnte nothwendiger Weiſe von keiner langen Dauer ſein, da er allzu barbariſch war. Die Wirkungen, die er auf den Betrachter hervor bringt, ſind für das Kunſtwerk ſelbſt ſehr nachtheilig, und man findet ſie in Junkers Abhandlung über die Wachsbildnerei in dem erſten Stück des neuen Muſeums für Künſtler, nebſt ihren Urſachen, wie mich dünkt, am ausführlichſten entwickelt.

Die Vollkommenheit jeder Kunſt beſteht in der Erreichung des Zweckes, den ſie ihrer Natur nach haben kann. Laſſe daher der Bildner die Farben dem Mahler, und ſuch' er die Schönheiten zu erreichen, die ſeiner Kunſt eigen ſind, und er wird eben ſo gewiſs noch Schwierigkeiten genug zu überwinden haben, als er ſeiner Kunſt ſelbſt durch erborgte Schönheiten nichts als Schaden zufügt.

Nur einige der Schwierigkeiten des Bildners. Er arbeitet in Anſehung der Stellungen ſeiner Figuren nicht ſo frei, als der Mahler, weil der Stein, aus welchem er ſeine Figur ſchaffen will, ihm die Grenzen ihrer Bewegung vorſchreibt. Hat er auch ſein Modell richtig entworfen, und er geht nun mit Feuer an die Ausführung des Werkes ſelbſt, glaubt in dieſem künſtleriſchen Enthuſiasmus irgend einen Fehler des Modells zu verbeſſern, oder ihm durch irgend einen andern Zug eine neue Schönheit zu geben; und er ſiehet nun, wenn ſein Feuer abgekaltet iſt, daſs er einen Fehler hinein brachte; ſo iſt es ihm nicht möglich, dieſen Fehler auf irgend eine Art wieder gut zu machen, wie es dem Mahler möglich iſt. Hat er aber auch in ſeiner Werkſtätte die ganze Figur vollkommen richtig vollendet, ſo daſs ſie in derſelben eine gute Wirkung thut, ſo macht ſie bei einer kleinen Abänderung in der Beleuchtung auf dem Orte, für welchen ſie beſtimmt war, nicht dieſelbe gute Wirkung, wenn er nicht mit groſser Kunſt verſchiedene eigene Wirkungen für verſchiedene Beleuchtungen aufſparte; und that er es, ſo opferte er oft wahre Schönheiten bloſs deſswegen, um einen mittelmäſsigen Accord der Wirkung der Beleuchtung zu erlangen. Und hat er auch alle dieſe Schwierigkeiten, ohne daſs die Schönheit darunter litt, glücklich überwunden,

ſo

so sind nur wahre Kenner vermögend, seine Kunst gehörig zu würdigen.

Wir kehren zu einem Theile der Bildnerei zurück, welcher für die Kunst von Wichtigkeit ist. Obgleich das Nackte der Hauptgegenstand des Bildners ist, so machen ihm doch verschiedene Ursachen die Bekleidung nothwendig, in deren Rücksicht in der Bildnerei zwei ganz verschiedene Systeme angenommen sind. Das eine befolgt die Einfalt der antiken Bekleidung, und nimmt einzig und allein den Styl ihrer Falten an; das andere bildet alle Gattungen der Bekleidung, die in der Natur gefunden werden, und alle Stoffe nach, deren man sich dazu bedient. Beide Systeme können für die Bildnerei vielleicht von gleichem Nutzen sein, wenn man nämlich unter dem letztern nicht so wohl die Form, als die Stoffe der Bekleidung versteht.

Die berühmten Gewänder der Griechen, welche man nafs nennt, bestehen aus so feinen Stoffen, dafs sie nafs zu sein, und oft an der Haut zu kleben scheinen. Sie lassen die kleinsten Bewegungen des Nackenden sehen, machen die Formen desselben bemerkbarer und interessanter, und thun die vortrefflichsten Wirkungen, wenn sie ohne Affectation, ohne Magerkeit, dem Stoffe und der Absicht desselben gemäfs angebracht werden. Natürlich sind die Falten derselben eng' und klein. Aber die Griechen befolgten auch in den Bekleidungen von gröbern Stoffen dasselbe Faltensystem, und Winkelmann versichert, es haben sich eben so viel weibliche Statüen mit wollenen, als mit feinen, leichten Bekleidungen erhalten.

Das letztere System bildet alle Gattungen von Bekleidung nach, und mufs der Natur der Stoffe nach ihnen oft Falten im grofsen Styl geben. Franz Quenoi, Püget, Algardi, Rusconi, Le Gros, Angelo Rossi, Sarrazin und Bernini zeigen bisweilen, wie grofse Schönheiten die Bildnerei durch reiche, in der grofsen Manier ausgeführte Bekleidungen hervor bringen könne. Sollte aber dieses System auch auf die Form und den Zuschnitt der neuern Gewänder ausgedehnt, und jede flüchtige Mode derselben nachgebildet werden, so müfsten Darstellungen nach demselben nothwendig die übelste Wirkung machen, und dann wäre die Art der Bekleidung der Griechen ausschliefslich in der Bildnerei anzunehmen.

Aber man nehme auch an, welches System man wolle, so müssen die Falten immer so geordnet sein, dafs sie keinen spitzigen Licht- oder Schattenwinkel hervorbringen, dafs nicht eine der andern gleich, dafs eine mehr hervorspringend, als die andere sei, dafs sie nicht, wie an den Be-

kleidungen der Familie der Niobe, gleich neben einander gereiheten Stricken herab hängen, sondern dafs die verschiedenen einzelnen Theile derselben ein harmonisches Ganze hervor bringen. In beiden Systemen müssen flatternde Bekleidungen verworfen werden, weil sie die Einheit unterbrechen, das Interesse theilen, das Auge ermüden, und den Hauptgegenstand weniger bemerken machen; jedoch giebt es Fälle, welche diese Gewänder nicht nur erlauben, sondern sogar nothwendig machen, z. B. Apoll, der die Daphne verfolgt; wie wohl es immer besser sein würde, Stoffe der Art in der Bildnerei zu vermeiden.

Vorzüglich zeichnete sich unter den Neuern Bernini durch fliegende Gewänder aus; seien sie aber auch noch so gut und fleifsig ausgeführt, so wird eine in der Luft fliegende Steinmasse immer unnatürlich bleiben; und der Betrachter wird in einiger Entfernung dadurch leicht verführt, diese fliegende Masse für einen der Figur nothwendigen Theil selbst anzusehen. Und diese Verwirrung muss der Bildner in allen Theilen der Bekleidung zu vermeiden suchen, da er nicht die Mittel hat, in deren Besitz der Mahler ist, gewisse Theile zu dämpfen, und dadurch von der Figur zu trennen.

Das Beiwerk an Statüen, um auch hiervon noch einige Worte zu erwähnen, dient gemeiniglich und vorzüglich zur Unterstützung und Festhaltung der Statüe selbst, und besteht am öftersten aus einem Stück eines Baumes, einer Säule, einem herunter fallenden Gewande u. dergl. deren Wahl jedoch, den Gesetzen des Ausdrucks und der Zweckmäfsigkeit zu Folge, nicht gleichgültig sein kann.

Wir haben nun, wie uns dünkt, alles berührt, was zur Beurtheilung der Werke der Bildnerei, als solcher, nothwendig ist, und geben nun noch eine

gedrängte Darstellung der Geschichte der Bildnerei,

bei welcher wir im Ganzen dem Gange folgen werden, welchen uns Winkelmann vorzeichnete.

Der Ursprung der Kunst, Formen der Natur nachzubilden, kann keinem gewissen Lande, keinem gewissen Menschen zugeschrieben werden. Ueberall wollten sich die Menschen ein sichtbares Bild des Gottes machen, dem sie dienten, und dieser Wunsch, dieses Bedürfnifs erzeugte die Bildnerei. Man wählte nothwendig hierzu anfänglich die weichste Materie, Erde und Holz, gab ihr eine rohe Form, die einige Aehnlichkeit mit dem menschlichen hatte; nahm einen Stamm von einem Baume, eine

Masse

Maſſe von Erde, auf welche man eine andere kugelförmige ſetzte, ſetzte zwei Stäbe für die Füſſe, und zwei andere für die Arme daran, und man hatte einen Menſchen nachgebildet. Dieſe rohen Verſuche der Kunſt wurden mit der Zeit mehr ausgebildet, und die Geſchichte nennt die Hebräer als das erſte Volk, bei welchem dieſes geſchahe. Die Götzenbilder, welche Rahel dem Laban entwendete (Geneſ. 31.) waren wahrſcheinlich von einer ſehr feſten Maſſe und vielleicht von Erz, wenigſtens kannten die Hebräer früher, als andere Völker die Kunſt, das Metall zu ſchmelzen, und Statüen daraus zu gieſsen, welches das goldene Kalb in der Wüſte (Exod. 3.), und die Opfergefäſse und Leuchter beweiſen, die Beſeleel verfertigte, welcher Künſtler übrigens als ein Schüler der Aegyptier betrachtet werden kann.

Die Aegyptier erfanden und trieben die Bildnerei ſchon in den frühſten Zeiten; allein es ſetzten ſich ihren Fortſchritten in derſelben zwei unüberwindliche Hinderniſſe entgegen: Mangel an körperlicher Schönheit und Religionsgeſetze. Ein häſsliches Geſicht, ein dicker Leib und ſchwere Rundung ihrer Umriſſe ſind Fehler der Natur, die ihnen mit den Chineſern gemein ſind; und die Geſetze der Religion verboten den Aegyptiſchen Künſtlern die mindeſte Aenderung in den älteſten Statüen der Gottheiten bei Lebensſtrafe. Alle jene alten Statüen waren in Zeiten gebildet, in welchen man ſich auf die Zeichnung und Bewegung des menſchlichen Körpers noch ſehr wenig verſtand. Die Stellung derſelben war äuſſerſt ſteif, die Arme hingen an dem Körper gerade hinab, die Füſse ſtanden dicht an einander. Geſetzlich vorgeſchriebene Unbeweglichkeit der Figur muſste alle Talente erſticken, und die Kunſt ſelbſt in beſtändiger Kindheit erhalten. Und wie hätten ſie auch, den Einfluſs dieſer Geſetze abgerechnet, die ideale körperliche Schönheit kennen lernen können, da ſie nie andere, als häſsliche, plumpe Bildungen ſahen. Hierzu kam noch ein dritter Umſtand, der ſie nothwendig in den Fortſchritten der Kunſt zurück halten muſste, die Unmöglichkeit, die Anatomie des menſchlichen Körpers zu ſtudieren, da ſelbſt derjenige, welcher nach den Religionsgeſetzen die Leichname der Verſtorbenen öffnen muſste, nur durch die ſchnellſte Flucht ſein Leben retten konnte. Ohne Kenntniſs der Anatomie aber iſt es unmöglich, die verſchiedenen Formen und Bildungen des Körpers wieder darzuſtellen, und den Bewegungen deſſelben Wahrheit, Ausdruck und Charakter zu geben.

Aber

Aber dem allen unerachtet bemerket Winkelmann in den Werken der Aegyptier zwei verſchiedene Style, welche zweien von einander ſehr unterſchiedenen Epochen eigen ſind. Die erſtere dieſer Epochen geht bis auf die Eroberung Aegyptens durch Cambyſes; die letztere von dieſer Eroberung an bis auf die Herrſchaft der Griechen, das iſt, bis auf die Zeiten nach Alexanders Tode.

In dem erſteren dieſer Style ſind die Linien, welche die Umriſſe bilden, gerade, wenig ausgeſchweift und lebhaft; die Stellung iſt ſteif und gezwungen. Bei ſitzenden Figuren ſind die Füſse nahe an einander geſtellt, und die Beine parallel; bei ſtehenden Figuren ſteht ein Fuſs nicht weiter vorwärts, als der andere. Die herabhängenden Arme ſind ganz ohne Bewegung. An weiblichen Figuren hängt nur der rechte Arm an der Seite herab, der linke iſt über den Buſen gebogen. Nur die auffallendſten Knochen und Muskeln ſind ſchwach angegeben.

Die Köpfe der Aegyptier haben platte, in ſchiefer Richtung liegende Augen, und die Knochen über den Augenbraunen ſind flach, woraus Köpfe ohne Ausdruck und Charakter entſtehen; die Ohren ſtehen gewöhnlich weit höher, und die Füſse ihrer Figuren ſind flächer und weit gröſser als in der Natur. Die männlichen Figuren ſind bis auf ein kurzes Schürzchen mit kleinen Falten gewöhnlich nackt, und an den weiblichen bemerket man die Bekleidung bloſs an einem hervor ſtehenden Rande am Halſe und an den Füſsen. Einige von Winkelmann angeführte, mehr bekleidete Figuren beweiſen, daſs die Aegyptier nicht die geringſte Kenntniſs von der Kunſt zu bekleiden hatten.

Aber obgleich die menſchlichen Figuren der Aegyptier ohne alle Kenntniſs ausgeführet ſind, ſo kennt man doch Aegyptiſche Sphinxe und Löwen, an welchen man eine gute Ausführung, Mannigfaltigkeit der Umriſſe, Weichheit der Formen, Verbindung der Theile, und Gefühl der Muskeln und Adern bewundert. Es war alſo Aegyptiſchen Künſtlern wahrſcheinlich nur an Thieren erlaubt, Kunſt zu zeigen.

Den letztern dieſer Style glaubt Winkelmann an zwei Figuren von Baſalt auf dem Capitol, und an einer andern auf der Villa Albani zu finden. In dem Geſichte der einen findet er noch ſehr merkliche Züge des erſtern Styls, aber die Hände ſind ſchöner, und die Füſse weiter von einander entfernt. Eine der zwei Figuren des Capitols iſt nicht, wie ſonſt die Aegyptier gewöhnlich zu thun pflegen, an irgend etwas angelehnt, ſondern ſtehet frei, und zeiget alle Seiten derſelben.

Levesque aber ist, nach genauerer Untersuchung dieser drei Figuren, und des Charakters ihrer Bekleidung geneigt, sie auch zu dem ersten und folglich einzigen Style der Aegyptier zu rechnen. Uebrigens hatten die Künstler von Aegypten in Ansehung des Verhältnisses der Theile festgesetzte Regeln; und die höchste Einfachheit ihrer Figuren, der gänzliche Mangel an Feinheit und Bewegung, und die Stätigkeit der Stellung machten die Ausführung und Uebertragung dieser Verhältnisse nicht nur sehr leicht, sondern erlaubten auch, daſs zwei Künstler an verschiedenen Orten an Einer Figur arbeiten konnten, wenn nur die Höhe derselben bestimmt war.

Die Aegyptier arbeiteten ihre Statüen nicht nur mit dem Meissel, sondern polierten selbst die sehr fleiſsig, welche auf Obelisken zu stehen kamen, und gaben ihnen oft Augen von kostbaren Steinen, welches auch die Griechen bisweilen thaten, und die Indianer noch bis jetzt thun.

Die Phönicier waren in dem Alterthum berühmte Künstler; Homer erhebt einen Becher von ihrer Kunst über alle Becher der Erde (Il. 23, 740—44.). Die Künstler, welche den Salomonischen Tempel bauten, waren Phönicier; ihre Tempel prangten mit Statüen und Säulen von Gold; und man kann vermuthen, daſs ein reiches Volk, welches die Künste liebt und selbst schön ist, sich auch bemüht haben werde, schöne Werke der Kunst zu liefern.

Von ihren Werken ist uns nichts übrig geblieben, wenn man zehen Münzen der Karthaginenser, einer Phönicischen Colonie, ausnimmt, welche in dem Cabinet des Groſsherzogs von Florenz aufbewahret werden, und mit den schönsten von Groſs-Griechenland verglichen werden können. Aus diesen Münzen kann man nur sehr unsicher, und vielleicht gar nicht auf die Kunst der Phönicier schlieſsen.

Die Perser liebten zwar die Schönheit, und forderten sie selbst von denen, welchen sie einen Theil der Herrschaft über sie anvertrauten, aber es vereinigten sich mehrere Ursachen, welche die Fortschritte ihrer Künstler in der Darstellung des Schönen hinderten. Die Art, sich zu kleiden, und der strenge Wohlstand der Perser entzogen den Künstlern den Anblick des Nackenden; sie konnten daher kaum eine andere Schönheit kennen lernen, als die Schönheit des Gesichts und eines majestätischen Wuchses. Die Mäntel der Perser scheinen nicht weit genug gewesen zu sein, um groſse und mannigfaltige Falten werfen zu können. Die Bekleidung an ihren bis auf uns gekommenen

nen Denkmählern gewähret nichts, als Reihen sehr kleiner, parallel herab laufender Falten.

Zu diesem grossen Hindernisse kamen noch zwei andere, die vielleicht noch grösser waren: Ihre Religion gab den Künstlern keine Aufforderung, da sie die Gottheit blos unter der Gestalt des Feuers verehrten, und ihre Staatsverfassung gestattete grossen Männern keine Statüen, da dieser Staatsverfassung zu Folge Niemand gross war, als der König. Zwei überaus wichtige Hindernisse gegen die Fortschritte in den Künsten.

Einige Münzen von ihnen, die bis auf uns gekommen sind, und unter den Nachfolgern des Cyrus geprägt wurden, sind in keinem bessern Styl, als die in dem schlechtesten Gothischen. Weibliche Figuren siehet man auf keinem ihrer Denkmahle.

Bei den Hetruriern scheinet die Kunst eher geblühet zu haben, als bei den Griechen, ob sie gleich die ersten Anfangsgründe derselben sowohl durch die Auswanderung der Tyrrhenischen Pelasger und mehrerer Athenienser, ohngefähr kurz vor dem Zuge der Argonauten, und sechs Jahrhunderte später durch eine andere Griechische Colonie, als auch, und vorzüglich durch die Flucht des Dädalus, von Athen nach Kreta, und von da nach Italien, aus Griechenland erhalten zu haben scheinen. Ob also gleich wahrscheinlicher Weise Griechenland, und namentlich Athen, die Lehrerin der Hetrurier in der Kunst war, so konnten diese Letztern doch der Ruhe wegen, deren sie damahls genossen, und deren Griechenland entbehrte, schnellere Fortschritte thun und die Kunst mehr und früher ausbilden; dass sie es aber hierin nicht so weit als die Griechen brachten, daran war vielleicht nicht sowohl Mangel an Fleiss und Liebe zur Kunst, sondern vielmehr ihre von Natur ernstere, härtere und mehr düstere Gemüthsstimmung Schuld. Eine solche Stimmung ist, wie sich Winkelmann ausdrückt, zu tiefen Untersuchungen geschickt, aber sie wirket zu heftige Empfindungen, und die Sinne werden nicht mit derjenigen sanften Regung gerührt, welche den Geist für das Schöne vollkommen empfindlich macht. Diese Härte des Charakters, die sich in den meisten ihrer Religionsgebräuche äusserte, zeichnete auch ihre Werke der Kunst aus, die daher auch nie das Sanfte und Gefällige der spätern Griechischen annahmen, sondern immer einen starken und gewisser Maassen übertriebenen Charakter behielten.

Wäre es aber auch den Hetruriern mit der Zeit möglich gewesen, diese natürlichen Hindernisse, die sich zwischen sie und die Erreichung des Schönen stellten, zu überwinden,

winden, so genossen sie nicht lange genug der für die Künste so nöthigen Ruhe; sie wurden in unglückliche Kriege mit den Römern verwickelt, einige Jahre nach Alexanders Tode unterjocht, und einer ungeheuern Menge von Statüen beraubt.

In den bis auf uns gekommenen Hetrurischen Kunstwerken, die mit den Griechischen eine so grosse Aehnlichkeit haben, dass Winkelmann selbst oft zweifelhaft ist, erkennet dieser grosse Mann drei verschiedene Style. Der erste Styl zeichnet sich durch gerade Linien, steife Stellungen, gezwungene Handlungen, und eine unvollkommene Idee von der Schönheit des Gesichtes aus. Vermöge der Steifheit der Zeichnung senkt und erhebt sich der Umriss der Figuren wenig, sind die Muskeln wenig angedeutet, und haben die Figuren selbst ein spindelmässiges Ansehen; daher auch Mangel an Mannigfaltigkeit in Stellung und Handlung. Die unvollkommene Idee von der Schönheit des Gesichtes äusserte sich in einem länglich gezogenen Oval, welches durch ein spitziges Kinn kleinlicher scheint, in platt geschnittenen und schräg aufwärts gezogen, und mit den Augenknochen gleich liegenden Augen, und einem ebenfalls aufwärts gezogenen Munde. Einige kleine Figuren von Bronze aus dieser Periode sind daher in mehrern Stücken den Aegyptischen ähnlich. Und dennoch findet Winkelmann Vasen von den schönsten Formen aus dieser Periode, welche er aus den daraufbefindlichen Figuren erkennt. — Ob ein Künstler eine idealische Schönheit erfinden könne, ehe er die Geschicklichkeit besitzt, vorliegende Formen gut und schön nachzubilden, ist vielleicht ein schwer zu lösendes Problem, dem man aber in diesem Falle, wie mich dünkt, bequem ausweichen kann, wenn man nämlich annimmt, dass diese schönen Vasen nicht aus dieser ersten Periode, sondern aus spätern sind; dass die schlechten Figuren auf denselben ihren Grund nicht in dem Zustande der Kunst in Hetrurien, sondern in der Bestimmung der Gefässe haben. Gefässe zum täglichen, gemeinen Gebrauche bestimmt, konnten natürlich nicht von den besten Künstlern gefertiget werden; mit welcher Richtigkeit könnte man aus der erhabenen Arbeit auf einer gemeinen Kaffeekanne auf den Zustand der Bildnerei, und aus den gemahlten Figuren auf einer Tasse auf den Zustand der Mahlerei unter uns schliessen?

Stärke des Ausdrucks und sehr scharfe, etwas übertriebene Anzeige der Theile, reihenweis gelegte Haare, gezwungene und nicht selten gewaltsame Stellung und Handlung, machen den Charakter des zweiten Styles der

Hetrurier,

Hetrurier, und zugleich den unterscheidenden und beständigen Charakter der Künstler des neuern Hetrurien (Michael Angelo, Volterra, Peter von Cortona) aus. Die Vergliederungen sind stark angegeben, die Muskeln geschwollen, die Knochen zu sichtbar, die ganze Manier hart; vorzüglich sichtbar ist diese Uebertreibung in der Zeichnung des Schienbeins, und in dem Einschnitte der Fleischmuskeln. Jedoch haben die marmornen Darstellungen von Gottheiten eine flüssigere Zeichnung, obwohl die Stellungen derselben allgemein übernommen, die Bewegungen gezwungen, und die Handlungen schrecklich sind. Ihr ganzer Styl war so maniriert und stätig, daſs sie den Apoll, Mars, Hercules, Vulcan in einem und demselben Charakter zeichneten.

Der dritte Styl der Hetrurier ist selbst nach Winkelmann nicht ihr eigener, sondern ein von den Griechen, die nun den schönsten Theil von Italien eingenommen hatten, erborgter, und folglich ein Styl der Nachahmung, welcher mit dem schönen Griechischen eine auffallende Aehnlichkeit hat.

Die Griechen sind in Vergleich gegen die Aegyptier, Chaldäer und Indische Nationen ein erst sehr spät cultiviertes Volk. Als sie aus dem ersten Zustande der rohesten Unwissenheit traten, hatten die Aegyptier schon Pyramiden und Obelisken, und die Hebräer Götzenbilder. Diese Rohheit der Griechen ging so weit, daſs sie die Gegenstände ihrer Verehrung, die Gottheiten, nicht anders als durch unförmliche Klötzer oder rohe, oder doch nur viereckig gearbeitete Steine zu bezeichnen wuſsten, und nicht einmahl die Geschicklichkeit der meisten ganz wilden Nationen besaſsen. Solcher rohen Zeichen der Gottheiten fand Pausanias noch an mehrern Orten Griechenlands, namentlich zu Pherä in Arkadien dreissig.

Erst nach einer langen Zeitfolge erhoben sich die Griechen zu den ersten Versuchen der Kunst, indem sie runde, und nach Art der Köpfe grob zugehauene Steine auf Würfel oder längliche Säulen setzten, und z. B. den Jupiter zu Tegea in Arkadien so vorstellten. Diese Darstellungen nannten sie Hermen, weil man dem Hermes (Mercur) wahrscheinlich zuerst eine solche Säule errichtete, oder weil das Wort Herma überhaupt jeden groſsen Stein bezeichnete. Diese Hermen wurden nach und nach mehr ausgebildet, und die Geschlechtscharaktere ohngefähr in der Mitte des Steins angedeutet, bis man endlich anfing, die Trennung der Schenkel durch einen Einschnitt anzudeuten. Dieser neue Fortschritt in der Kunst wurde von Dädalus noch weiter fortgesetzt, und Griechenland erstaunte

ſtaunte über die Wunder einer Kunſt, die Arme und Füſse von dem Körper abgeſondert darzuſtellen vermochte.

Aber ſo lange und ſo weit auch die Griechen hinter andern Völkern zurück geblieben waren, ſo trugen Sitten, Religions- und Staatsverfaſſung, Klima und Gemüthsſtimmung zuſammen alles bei, die ſchnellſten, ungeheuerſten Fortſchritte in den Künſten zu machen. Körperliche Schönheit hatte von je her für einen ſehr weſentlichen Vorzug und für einen Gegenſtand des Ruhmes unter ihnen gegolten; ſie zeigte ſich daher gern und nackt den Künſtlern; voller Genuſs bürgerlicher Freiheit, ſelbſt unter dem Scepter eines Herrſchers, unterdrückte keine Aeuſſerung ihrer Seele, öffnete ſie den leiſeſten Eindrücken der ſchönen Natur, gab ihnen alle Gelegenheit, die Formen und Kräfte ihres Körpers in den verſchiedenen Wettſtreiten zu entwickeln, foderte die Künſtler zur Nachbildung dieſer entwickelten ſchönen Formen auf, und verſicherte ihrem Namen einen ausgebreiteten Ruhm und Unſterblichkeit. Die Griechen wurden von dem mildeſten Himmel begünſtiget, und die körperlichen und geiſtigen Stimmungen ſeines Einfluſſes durch nichts beeinträchtiget, vielmehr durch Alles unterſtützt: ihre Religion, eine Folge dieſes milden Klima's, zeigte ihnen die Gottheiten unter den ſchönſten Formen, und ſelbſt die ſchrecklichſten unter ihnen hatten in ihren Formen nichts Schreckliches. Unter einem Volke von dieſen Anlagen, dieſen Sitten und Gebräuchen, und dieſer bürgerlichen Verfaſſung muſsten die Künſte natürlicher Weiſe ſchnelle Fortſchritte machen, als ihnen die Laufbahn nur erſt geöffnet war.

Aber dieſe Fortſchritte muſsten dem Gange der Natur gemäſs, allmählig geſchehen; und ſo bemerkt man denn auch in dem Gange der Kunſt mehrere Stufen, deren Winkelmann beſonders vier aushebt, und die erſte den ältern, die zweite den hohen, die dritte den ſchönen, und die vierte den Styl der Nachahmer nennt.

Die Werke des ältern Styles, der mit dem Dädalus anfing, und bis auf die Zeiten des Phidias geht, waren gewöhnlich von Holz, und ſelbſt bisweilen dann noch, als man den Stein ſchon zu bearbeiten verſtand, und den Aegyptiſchen vollkommen ähnlich, ob es gleich aus der Geſchichte mehr als wahrſcheinlich iſt, daſs die Griechen die Kunſt nicht von den Aegyptiern lernten (Winkelm. S. 12. ff.) Die Formen dieſer Statüen waren eckicht; der Kopf, deſſen Geſchlecht man nicht unterſcheiden konnte, hatte alle die Merkmahle des Anfanges der Kunſt, welche man an Aegyptiſchen ſahe; die Augen waren blinzelnd;

die Haare in kleine Ringel geordnet, und glichen dicht neben einander liegenden Beeren einer Weintraube.

Ueberhaupt charakterisiert Winkelmann diesen ältern Styl so: Die Zeichnung war nachdrücklich, aber hart; mächtig, aber ohne Gratie; und der starke Ausdruck verminderte die Schönheit. Die Kunst war streng und hart, wie die Gerechtigkeit dieser Zeiten, die auf das geringste Verbrechen den Tod setzte. Uebrigens arbeiteten die Künstler dieser Epoche, wie die Aegyptischen, ihre Werke sehr fleissig aus, welches die marmorne Pallas in Lebensgröfse in der Villa Albani, die älteste Statüe, die wir noch besitzen, beweist; wie überhaupt der Fleifs in der Ausführung leichter und früher erlangt wird, als die Kenntnifs des Schönen.

Kann man aus den kleinen Figuren der bis auf uns gekommenen Münzen, aus dem spätern Theile dieser Epoche, deren Inschriften von der Rechten zur Linken gehen, auf die Zusammensetzung der Künstler schliessen, so suchten sie heftige Handlungen und gewaltsame Stellungen.

Ein besonderer Umstand, der zwar nicht die eigentliche Kunst, aber doch eine mit der Kunst verwandte Zufälligkeit dieser Epoche betrift, und deren Grund Levesque, wie mich dünkt, glücklich erklärte, verdient noch angemerkt zu werden, der nämlich, dafs man die alten Statüen von Thon, vorzüglich aber die des Jupiter und Pan, mit Roth anzustreichen pflegte. Diese Gewohnheit entstand wahrscheinlich aus dem Gebrauche roher abgöttischer Nationen, die Bilder ihrer Götter mit dem Blute der Opferthiere zu besprengen. Den schon etwas gebildeteren Griechen ekelte nachher vor diesem Gebrauche, aber sie behielten doch den Schein desselben bei.

Der zweite, oder der hohe Styl der Griechischen Kunst, welchen sie durch den Phidias erhielt, wurde nothwendig durch den ältern vorbereitet, denn durch die Härte desselben offenbarete sich der genau bezeichnete Umrifs und die Gewifsheit der Kenntnifs; und die Zeichnung führet nicht durch schwebende, verlohrne und leicht angedeutete Züge, sondern durch männliche, obgleich etwas harte, und genau begrenzte Umrisse zur Wahrheit und Schönheit der Form.

Die Künstler des ältern Styls hatten sich ein System von Regeln erbaut, welche zwar von der Natur abgenommen waren, von denen sie sich aber nach und nach entfernten und idealisch wurden. Aber die Verbesserer der Kunst erhoben sich über dieses System, und näherten sich der Wahrheit der Natur, welche ihnen von der Härte und den hervor springenden und jäh abgeschnittenen Theilen

der

der Figur in flüſsige Umriſſe übergehen, und die gewaltſamen Stellungen und Handlungen geſitteter und weiſer machen, und weniger gelehrt, als ſchön, erhaben und groſs zeigen lehrte. Phidias, Alkamenes, Polykletus, Skopas, und Andere machten ſich durch dieſe Verbeſſerung der Kunſt berühmt, und ihr Styl kann der groſse genennet werden, weil auſſer der Schönheit die Groſsheit dieſer Künſtler vornehmſte Abſicht geweſen zu ſein ſcheint.

Uebrigens wurde in der Zeichnung dieſes groſsen Styles das Gerade des ältern beibehalten, wodurch die Umriſſe, wie ſich Plinius ausdrückt, viereckig oder eckig wurden; und dem Verlangen, überall groſse Formen zu zeigen, und die Hauptformen ſtark vorzutragen, wurde vieles von der flieſsenden Form der Schönheit aufgeopfert. Und dieſes Streben nach Gröſse und nach dem, was die Künſtler Geiſt und Gefühl nennen, muſste ihren Figuren einen Schein der Härte geben, welche auch Quintilian dem Kallon, Hegias, Kanachus und Kalamis und Plinius ſelbſt dem Myron vorwirft.

Allein ſchon in dem Urtheile dieſer beiden Schriftſteller liegen Widerſprüche, wenn man dieſen Vorwurf der Härte auch nicht durch ein Beiſpiel aus der neuern Geſchichte der Kunſt wenigſtens entkräften, wenn nicht gar widerlegen könnte. Raphaels kühn und ſtark gezeichnete Figuren ſind gegen Correggio's Formen freilich hart, ohne daſs ſie darum eine abſolute Härte hätten.

Winkelmann führt als die vorzüglichſten Werke aus dieſer Periode an, eine Pallas, neun Palmen hoch in der Villa Albani, welche ihm den groſsen Bildnern jenes Zeitalters würdig zu ſein ſcheint; ihr Kopf hat bei hoher Schönheit eine gewiſſe Härte, welche aber durch mehr Rundung und Lindigkeit zu Gratie geworden wäre; die Niobe und ihre Töchter, in der Villa Medicis, welche man nicht an jenem Schein von Härte, ſondern an dem gleichſam unerſchaffenen Begriff der Schönheit, vornehmlich aber an der hohen Einfalt, ſowohl in der Bildung der Köpfe, als in der ganzen Zeichnung, an der Kleidung und Ausarbeitung, als Werke dieſes Styles erkennt. Die Formen ſind ſo einfach, daſs ſie nicht durch die Bemühungen der Kunſt hervorgebracht, ſondern wie ein Gedanke erwecket, und mit einem Hauche geblaſen zu ſeyn ſcheinen.

Der dritte, oder der ſchöne Styl der Griechiſchen Kunſt fängt mit dem Praxiteles an, und erlangte durch Lyſippus und Apelles ſeinen höchſten Glanz. Die vornehmſte, auszeichnendſte Eigenſchaft deſſelben iſt Gra-

tie, und die eben genannten Künſtler werden ſich in Rückſicht derſelben gegen ihre Vorgänger ohngefähr verhalten haben, wie unter den Neuern Guido gegen Raphael.

In der Zeichnung dieſes Styles wurde alles Eckige vermieden, was bisher noch in den Statüen groſser Künſtler, als des Polykletus, geblieben war, und vorzüglich ſchreibet man dieſes Verdienſt dem Lyſippus zu, welcher nur das in der Natur nachbildete, was ſie Sanftes, Reines, Flieſsendes und Angenehmes hat. Er glaubte, wie Levesque vielleicht ſehr richtig anmerkt, Erſtaunen zu erwecken ſei weniger der Zweck der Kunſt, als zu gefallen, und das Intereſſe der Künſtler beſtehe darin, die Betrachter durch Wohlgefallen zur Bewunderung vorzubereiten, keinesweges aber darin, ſie auf den Genuſs des einzigen Vergnügens einzuſchränken, welches die Bewunderung begleitet, und welches ſie nicht immer hervor bringt. Dieſer Theorie zu Folge muſsten ſeine Formen und Umriſſe weich, flieſsend und wellenförmig ſein. Uebrigens aber wurden die Formen der Schönheit des vorigen Styles auch in dieſem beibehalten, denn die ſchönſte Natur hatte ſie jenen Meiſtern gelehrt.

Gratie war die faſt nothwendige Eigenſchaft dieſes ſchönen Styles: ſie bildet ſich und wohnet in den Gebehrden, und offenbaret ſich in der Handlung und Bewegung des ganzen Körpers, äuſſert ſich in dem Wurfe der Kleidung und dem ganzen Anzuge. In dem hohen Styl war keine Gratie enthalten, als nur in ſo fern ſie die Schönheit begleitet, welche die Künſtler jener Zeit in der Harmonie der Theile und in der Stärke des Ausdrucks fanden. Da aber die Gratie zart und fein iſt, ſo muſste ſie oft dadurch vernichtet werden, daſs man allzu ſehr auf den Ausdruck hinarbeitete. Der Olympiſche Jupiter des Phidias hatte, wie Winkelmann ahndet, wirklich eine Art von Gratie, aber ſie war nicht gefällig, ſondern ſtreng, ernſt und majeſtätiſch. Die Künſtler des ſchönen Styls gaben der Anmuth einen anziehendern Reitz, und ſetzten Gefälligkeit an die Stelle des Ernſtes: die ſtolze, ernſte Juno, ſagt Winkelmann, borgte ſich den Gürtel der Venus, um ſicher zu gefallen.

Die gefälligere Gratie wurde, wie Winkelmann glaubt, in der Mahlerei erzeugt, und durch ſie der Bildnerei mitgetheilt. Parrhaſius, welcher mit Phidias zugleich lebte, wurde durch ſie unſterblich; dem Apelles theilte ſie ſich in vollem Maaſse mit; und ein halbes Jahrhundert nach dem Parrhaſius athmete ſie vorzüglich in allen Werken des Praxiteles.

Dieſe Gratie des ſchönen Styls milderte das Ungeſtüme und Laute der Leidenſchaften und Gefühle; die Seele

Äuſ-

äufserte sich nur wie unter einer stillen Fläche des Wassers; die gröfseste Pein blieb im Laokoon verschlossen, und die Freude schwebte wie eine sanfte Luft auf dem Gesichte einer Leukothea im Capitolio; die Kunst philosophierte mit den Leidenschaften, wie Aristoteles von der Vernunft sagt.

Um ein deutliches Bild von der erhabenen Gratie des hohen Styles und der gefälligen des schönen zu geben, führt Winkelmann eine Muse über Lebensgröfse, mit einer grofsen Leier Barbyton in der Hand, in dem Barberinischen Pallaste, und eine andere mit eben dieser Leier, in der Bekleidung der erstern ganz ähnlich, in dem päpstlichen Garten auf dem Quirinale an. In der erstern ist die erhabene, in der letztern die gefällige Gratie deutlich gezeichnet.

Aber diese erhabene und gefällige Gratie ist nur idealischen und hohen Schönheiten eigen; und dennoch theilet sich auch denjenigen Gestalten, welche keine vollkommene Idee der Schönheit haben, eine gewisse Gratie mit, welche das ersetzt, was ihnen an vollkommener Schönheit mangelt. Diefs ist die niedrigere Gratie, welche vornehmlich Kindern eigen ist, an denen die schönen Formen noch nicht völlig ausgebildet sind. Diese Gratie nennt Winkelmann die komische. Und diese Gratie findet sich in den Köpfen einiger Faunen und Bacchanten durch ein freudiges Lächeln ausgedrückt, wodurch die Winkel des Mundes in die Höhe gezogen werden. Wo aber diese Fröhlichkeit durch solche Züge bezeichnet ist, hat die Bildung stäts ein gemeines, gesenktes Profil, oder eine vertiefte Nase. Eben diese Gratie siehet man an den Köpfen des Correggio; man nennet sie daher Grazia Correggesca.

Ob die Künstler des hohen Styls sich bis auf die Darstellung der unausgebildeten Formen junger Kinder herab liessen, wissen wir aus Mangel an Denkmählern nicht; aber gewifs ist es, dafs die Nachfolger derselben, die Künstler der schönen Epoche, auch die kindliche Natur zu einem Gegenstande ihrer Kunst machten. Als die schönsten Kinder von Marmor in Rom können angegeben werden, ein schlafender Cupido in der Villa Albani; ein Kind, welches mit einem Schwane spielet, auf dem Capitol; ein anderes, welches auf einem Tiger reitet, nebst zweien Amorini, davon einer den andern mit einer Larve schrecket, in der Villa Negroni. Und diese allein können darthun, wie glücklich die Alten in der Nachahmung der kindlichen Natur waren. Aber das schönste Kind, fährt Winkelmann fort, welches sich, wiewohl verstümmelt, aus dem Alterthum erhalten hat, ist ein kindlicher Satyr, ohngefähr von ei-

einem Jahr, in Lebensgröfse, welcher fich in der Villa Albani befindet; es ift eine erhobene Arbeit, aber fo, dafs beinahe die ganze Figur frei liegt (*Ronde boffe.*) Diefes Kind mufs ein bekanntes Vorurtheil widerlegen, welches fich gleichfam zur Wahrheit gemacht hat, dafs nämlich die alten Künftler in der Bildung der Kinder weit unter den neuern find.

Diefer fchöne Styl der Griechifchen Kunft blühete noch nach Alexanders Tode in verfchiedenen Künftlern.

Die Meifter des Styles der Gratie hatten die Formen der Schönheit fo ausftudiert, und die Umriffe der Figuren fo beftimmt, dafs man ohne zu fehlen, weder über diefe Beftimmungen hinausgehen, noch innerhalb derfelben zurück bleiben konnte; die Schönheit war alfo in der menfchlichen Bildung nicht höher zu treiben. Die Darftellungen der Götter und Helden waren in allen nur möglichen Stellungen und Wendungen gebildet, dafs es den fpätern Künftlern fchwer fallen mufste, deren neue zu erdenken; und diefer Zuftand der Kunft nöthigte fie gewiffermafsen zur Nachahmung, hielt die Fortfchritte der Kunft nicht nur an, fondern fetzte fie fogar nothwendiger Weife zurück; denn wenn es unmöglich fchien, einen Praxiteles und Apelles zu übertreffen, fo wurde es fchwer, diefelben zu erreichen, und der Nachahmer blieb ftäts unter dem Nachgeahmten zurück.

Es entftand nun alfo der vierte Styl der Griechifchen Kunft, der Styl der Nachahmer, in welchem anfänglich die Werke der grofsen Meifter, bald aber auch fogar die Nachahmungen derfelben wieder nachgeahmet wurden. Setzet man fich einmal ein fchon vorhandenes Werk zum Modell, fo bemühet man fich nicht, fich eigene Kenntniffe in der Kunft zu erwerben, und zeichnet mit einer fclavifchen Aengftlichkeit die Umriffe und Formen deffelben nach; die Zeichnung wird furchtfam, die Umriffe werden aus Mangel an Kenntnifs Abdrücke ängftlicher Mühe, und das Ganze ein Mittelding zwifchen dem Product eines freien Genies und einer peinlichen Sclaverei fein. Das Beftreben, durch Fleifs das zu erfetzen, was dem Werke an Kenntnifs und Wiffenfchaft fehlt, wird nach und nach in vollkommenen Kleinigkeiten fichtbar werden. Und genau fo ging es der Kunft diefer Epoche: durch die Bemühung, alle vermeinte Härte zu vermeiden, und alles fanft und weich zu machen, wurden die Theile, welche von den frühern Künftlern ftark angedeutet waren, runder, aber ftumpf, lieblicher, aber unbedeutender, wodurch die Kunft felbft ftumpf ward. Nun fingen auch die Künftler an, einzelne Theile in Marmor auszuführen, an welche man fonft

der

der Zerbrechlichkeit der Materie wegen nicht gedacht hatte, und die man daher nur in Erzt ausführte: so bildeten sie unter andern nicht lange vor und unter den Kaisern frei hängende Haarlocken an marmornen Stücken. Und Winkelmann vermuthet vielleicht nicht ohne Grund, daſs es Künstler gab, welche die Fehler dieser Periode der Kunst einsahen, und ihnen durch die Nachahmung der Werke des hohen Styls abzuhelfen suchten, die aber nichts von ihnen nachahmten, als die Fehler derselben, und vermöge der übertriebenen Gröſse und Geradheit der Formen dem ältern oder Aegyptischen Style nahe kommen.

Da die Kunst auf diese verschiedenen Weisen immer tiefer und tiefer sank, da man noch überdieſs eine Menge alter Statüen hatte, so beschäftigten sich die Künstler hauptsächlich mit porträtierten Köpfen und Brustbildern. Man darf sich daher nicht wundern, wenn man erträgliche, ja zum Theil schöne Köpfe des Macrinus, Septimius Severus und Caracalla findet. Aber der Werth derselben bestehet allein im Fleiſse. Vielleicht, spricht Winkelmann, hätte Lysippus den Kopf des Caracalla nicht viel besser machen können, aber der Meister desselben konnte keine Figur wie Lysippus machen.

Die Künstler der schönen Jahrhunderte hatten die kleinen Theile der Natur vernachläſſiget; die Künstler dieser letztern Periode wendeten ihren Fleiſs an diese kleinen Theile. In dem Jahrhunderte, in welchem der Bogen des Septimius Severus errichtet wurde, drückte man sogar an idealischen weiblichen Figuren, an den Trophäen tragenden Victorien, die Adern aus. Ein dreifacher Fehler, spricht Levesque: Erstlich, daſs man sich bei kleinen Theilen aufhielt, welche an einem Denkmahle, dessen Arbeit dem Auge nicht sehr nahe sein soll, demselben leicht entgehen; zweitens, daſs man Weibern eine Stärke gab, welche der Zartheit ihres Geschlechtes nicht angemessen ist; drittens, daſs man Göttinnen einen von den Charakteren der hinfälligen Menschheit gab, ein Fehler, den die Künstler des schönen Alterthums auf keinen Fall begangen hätten, weil er ihrer Mythologie zuwider war, welche den Göttern kein Blut zuschrieb.

Uebrigens bleibet dem Alterthume bis zum Falle der Kunst der Ruhm, daſs es sich seiner Gröſse bewuſst blieb, und selbst mittelmäſsige Werke der letzten Zeit sind nach den Grundsätzen der groſsen Meister gearbeitet. Die Köpfe behielten ihre alte Schönheit, und in Stellung, Handlung und Bekleidung zeiget sich immer eine Spur einer reinen Wahrheit und Einfalt. Gezierte Zierlichkeit, gezwungene und übel verstandene Gratie, deren auch die be-

beſsten Werke neuerer Bildner nicht ganz ermangeln, blendete die Sinne der Alten nie. Noch aus dem dritten Jahrhunderte findet man einige treffliche Statüen, z. B. zwei Statüen der Venus in dem Garten hinter dem Pallaſte Farneſe, einen funſzehnjährigen Apollo in der Villa Negroni.

Nachdem wir nun das Merkwürdigſte aus der Geſchichte der Kunſt von Winkelmann berührt, wollen wir die Namen der verſchiedenen berühmten Griechiſchen Künſtler, ihr Zeitalter und ihre Werke anführen; da es dem Liebhaber der Künſte nicht unangenehm ſein kann, doch wenigſtens einige Nachricht von Männern hier zu finden, deren Namen nicht ſelten genennet werden *).

1. DAEDALUS von Athen, lebte dreizehn und ein halbes Jahrhundert vor unſerer Zeitrechnung. Seine Werke machten ſeinen Namen in Kreta, wohin er ſich flüchtete, weil er ſeinen Neffen erſchlagen hatte, in Sicilien und einem groſsen Theile von Italien berühmt. Er bildete die Arme und Füſse der Figuren zuerſt frei, und öffnete ihnen die Augen. So roh auch ſeine Werke waren, ſo ſagt doch Pauſanias, daſs man an ihnen etwas Göttliches bemerke. Zu Athen zeigte man von ihm einen Seſſel oder eine Art von Thron, zu Korinth einen nackten Hercules in Holz, zu Theben den Hercules, zu Lebadea den Trophonius, zu Olynt die Britomartis, zu Knoſſos die Minerva und ein Chor von Tänzerinnen, welches er der Ariadne gemacht hatte.

2. SMILIS, ein Zeitgenoſſe des Dädalus, aber nicht ſo berühmt wie er. Zu Samos ſahe man von ihm eine Juno.

Nach dieſen beiden Künſtlern verging lange Zeit, zwar nicht ohne Hervorbringung von Werken, und zwar von berühmten Werken der Kunſt, aber ohne daſs wir die Namen der Künſtler wiſſen, bis endlich

3. EPEUS genennt wird, der den Griechen nach Troja folgte, und das berühmte Trojaniſche Pferd machte. Zu Korinth gab man einen Mercur von Holz für das Werk deſſelben aus.

Nun

*) Wir folgen hierbei gröſstentheils der Ordnung, welche Leveſque angiebt, den wir jedoch hie und da berichtigen, und ſelbſt Winkelmann nicht unbedingt glauben werden.

Nun vergingen fünf Jahrhunderte, in welchen man den Namen keines einzigen Künſtlers aufgezeichnet findet. Der erſte, deſſen Name ſich ſeit der Belagerung von Troja erhielt, ſcheint

4. RHOEKUS zu ſein, welcher wahrſcheinlich weit vor dem ſiebenden Jahrhunderte vor unſerer Zeitrechnung lebte. Er war von Samos, erfand nach Plinius die Kunſt zu modellieren, und goſs nach dem Pauſanias zuerſt Statüen in Erzt. Zu Epheſus ſchrieb man ihm eine weibliche Figur, welche man die Nacht nannte, zu. Er baute zu Samos den gröſseſten Tempel, den man zu Herodotus Zeiten in Griechenland kannte.

5. THEODORUS und TELEKLES, Söhne des Rhökus, reiſten der Kunſt wegen nach Aegypten. Der erſtere machte in Ephes die Hälfte der Ståtüe des Apoll für den Tempel des Pythiſchen Apoll zu Samos, und der letztere die andere Hälfte zu Samos. Eine Gewohnheit, welche die Aegyptiſchen Künſtler ſehr oft befolgten, die aber auch nur bei dem Zuſtande der Aegyptiſchen Kunſt möglich war. Theodor war auch Architekt, (er ſoll das Labyrinth zu Samos gebaut haben) Goldarbeiter und Steinſchneider: er grub jenen berühmten Sardonyx, welchen Polykrates in das Meer warf und in einem Fiſche wieder fand; eine groſse ſilberne Schaale, welche Kröſus in den Tempel zu Delphi ſchenkte, ſoll auch von ihm geweſen ſein.

6. DIBUTADES, deſſen Zeitalter man nicht genau weiſs, war ein Modellierer, und ſoll die Kunſt erfunden haben, Porträs in gebrannter Erde zu machen. Seine Tochter Kallirrhoe zeichnete den Schatten ihres Geliebten mit einer Kohle an der Wand ab; dieſe Erfindung der Tochter brachte den Vater auf die ſeinige. Er war aus Sicyon, arbeitete aber zu Korinth.

7. EUCHIR von Korinth, begleitete 663 Jahr vor unſerer Zeitrechnung den Demaratus, den Vetter des ältern Tarquin, nach Hetrurien. Er ſoll die Kunſt zu modellieren nach Italien gebracht haben. Plinius verwechſelt ihn wahrſcheinlich mit einem andern dieſes Namens, wenn er ſagt, er ſei in der Darſtellung von Athleten, bewaffneten Männern und Jägern glücklich geweſen, da man in jenen frühen Zeiten wohl ſchwerlich in ſolchen Bewegungen glücklich ſein konnte. Ariſtoteles ſchreibt dem ältern Euchir die Erfindung der Mahlerei in Griechenland zu.

8. MALAS von Chios iſt wie ſein Sohn Micciades bloſs dem Namen nach bekannt; von ſeinem Enkel Anther-

thermus sahe man zu Delos und auf der Insel Lesbus Statüen.

9. DAEDALUS von Sicyon lebte ohngefähr 580 Jahr vor unserer Zeitrechnung, und ist berühmt wegen

10. DIPOENUS und SCYLLIS, seiner Söhne oder Schüler, welche zu Sicyon die Statüen des Apoll, der Diana, des Hercules und der Minerva machten. Die Städte Ambracia, Argos, Kleone besafsen viel von ihren Werken, meist aus Parischem Marmor. Für Argos bildeten sie mehrere Statüen von Ebenholz, in deren Haaren sie einige schwache Partieen von Elfenbein machten. Dieses Gemisch zeigt von einer Liebe zu dem Bunten, welche man den Griechen in den Künsten nur allzu oft vorwerfen kann, und die mit der Reinheit ihres Geschmacks im Allgemeinen nicht übereinstimmt. Diese Brüder waren die Meister einer grofsen Schule.

11. TEKTAEUS und ANGELION, ihre Schüler, machten die Statüen des Apoll und der Diana, für den berühmten Tempel zu Delos.

12. LEARCHUS von Rhegium, gleichfalls ein Schüler des Dipönus und Scyllis, hatte die älteste Statüe von Erzt gemacht, welche man zu den Zeiten des Pausanias kannte, der übrigens in Ansehung dieses Punctes mit sich selbst nicht einig ist. Sie stellte den Jupiter vor, und war aus mehrern Stücken zusammen gesetzt.

13. DORYKLIDAS und MEDON, Spartaner, waren gleichfalls Schüler des Dip. und Scyl. Von dem erstern kannte man eine Themis, und von dem letztern eine Minerva mit einem Casket bewaffnet.

14. DONTAS, von Sparta, und Mitschüler jener, machte verschiedene Statüen in den Schatz zu Olympia.

15. THEOKLES, Mitbürger und Mitschüler jener, bildete fünf Hesperiden in dem Schatze der Epidamnier zu Olympia; den Atlas, wie er den Himmel trägt; den Hercules, wie er kommt, den Hesperiden die goldenen Aepfel zu rauben, und den Drachen von Cedernholz.

16. BUPALUS und ATHENIS von Chios, Söhne des Anthermus und Enkel des Malas, lebten 540 Jahr vor unserer Zeitrechnung. Sie waren Bildner und Baukünstler, und wahrscheinlich, nach Plinius, auch Mahler. Der Dichter Hipponax, ihr Zeitgenosse, der sehr häfslich war, wurde von ihnen übertrieben häfslich gebildet; er verbreitete so bittere Gedichte gegen sie, dafs man glaubt, sie hätten sich aus Verzweiflung darüber erhenkt. Unter einem ihrer Werke für Delos standen die Worte: Chios ist durch die Talente der Söhne des Anthermus nicht weniger berühmt, als durch seine Macht. Zu Chios stand von

von ihnen eine Diana, welche denen, die in den Tempel traten, traurig, und denen, welche hinaus gingen, fröhlich zu sein schien. Von diesen beiden Brüdern wurden Statüen nach Rom gebracht, wohin man doch nur gewählte Werke aus Griechenland zog. Fast in allen Tempeln, welche Augustus erbaute, waren Statüen von ihnen. Bupalus arbeitete für den Tempel der Furien zu Smyrna die Gratien in Gold.

17. PERILLUS, oder Perilaus, arbeitete für Phalaris, welcher sich 564 Jahr vor unserer Zeitrechnung der Oberherrschaft von Sicilien bemächtigte, den berühmten ehernen Stier, ein herrliches Kunstwerk, in welchem er auch umkam.

18. BATHYKLES, lebte ohngefähr 530 Jahr vor Christi Geburt, und wurde durch die Basreliefs berühmt, mit welchen er den berühmten Thron des Amykläus (Paus. L. III. c. 18.) verzierte.

19. KALLIMACHUS ist vorzüglich wegen der Erfindung des Capitäls der Korinthischen Säule berühmt, war zwar nicht der erste, aber der strengste Künstler gegen sich selbst: man nannte ihn daher den mit seiner Kunst stäts Unzufriedenen (Κακιζοτεχνος). Vor der alten, von ganz Attika heilig verehrten Pallas auf der Burg zu Athen stand eine goldene Lampe von Kallimachus, und über ihr ein Palmbaum von Erzt, der den Rauch der Lampe auffing; seine tanzenden Lacedämonerinnen wären übertrieben fleissig ausgeführt, und vermöge dieses Fleisses aller Gratie beraubt. Er soll auch Mahler und Baukünstler gewesen sein.

20. LAPHAES, von Phliunt. Man weiss nichts von ihm, als dass er einen Hercules in Holz und einen Apollo bildete, welche dem Geschmack des Alterthums nahe kamen.

21. KALLON von Aegina, Schüler des Tektäus und Angelion, lebte ohngefähr 540 Jahr vor Ch. Geb. und hatte zu Amyklä eine Proserpina unter einem ehernen Dreifuss gemacht.

22. KANACHUS war nach dem Pausanias ein Zeitgenosse des Kallon, und Cicero und Quintilian bescheinigen diese Angabe durch die Trockenheit und Härte, welche sie seinen Werken zuschreiben, da er nach dem Plinius anderthalb Jahrhunderte später lebte. Er bildete eine Venus von Gold und Elfenbein, mit Mohn in der einen, und ei-

einem Apfel in der andern Hand, einen Ismenifchen Apoll. Vermuthlich aber lebten ihrer zwei diefes Namens, denn an einer andern Stelle fpricht Paufanias von einem Kanachus, einem Schüler des Polyklet von Argos, der die Statüe des Knaben Bycellus machte, welcher in den Olympifchen Spielen fiegte. Sein Bruder Ariftokles war nicht fo berühmt als er.

23. MENAECHMUS und SOIDAS von Naupaktus, lebten mit Kanachus und Kallon zugleich. Sie machten eine Diana Laphria von Elfenbein und Gold gemeinfchaftlich in ihrem Tempel zu Kalydon, welche unter dem Auguftus nach Paträ geführet wurde. Diefer fonderbare Gefchmack an Vermifchung verfchiedener Subftanzen wurde von den Griechen noch beibehalten, als die Kunft ihre Vollkommenheit fchon erreicht hatte.

24. KALAMIS lebte nach Kanachus und vor Myron. Die Venus hinter der ehernen Löwin, welche man der Leäna zu Athen errichtete, war wie die Pferde am Wagen des Königes Gelo von Syrakus von ihm.

25. DEMEAS, von Krotona, machte die Statüe des durch feine aufferordentliche Stärke berühmten Milon von Krotona, welcher in der 62. Olympiade, 532 Jahr vor unferer Zeitrechnung bei den Olympifchen Spielen erfchien.

26. IPHIKRATES bildete die eherne Löwin der Leäna, welche um die Verfchwörung des Harmodius und Ariftogiton gegen Hipparchus (514 Jahr vor Ch. G.) wufste, und auf der Tortur, auf welcher fie ftarb, nichts davon verrieth. Um das heldenmüthige Schweigen diefes Mädchens auszudrücken, gab der Künftler der Löwin keine Zunge. Plinius, in deffen einigen Ausgaben er jedoch Tifikrates genennt wird, rühmt diefe Löwin, fagt aber nicht, ob fie bald nach der Befreiung Athens gemacht worden fei.

27. AGELADAS bildete den Wagen des Kleofthenes, welcher in der 66ften Olympiade (516 Jahr von unferer Zeitrechnung) im Wagenrennen fiegte. Zu Tarent ftanden von ihm eherne Roffe und gefangene Weiber. Er war Myrons und Polyklets von Sicyon Lehrer, und der erfte, welcher Nerven und Adern ausdrückte, und die Haare beffer ausarbeitete.

28. MYRON. Cicero giebt ihm Gefälligkeit in der Ausführung, und Plinius Mannigfaltigkeit und gute Verhältniffe, fetzet aber hinzu, er habe Haar und Bart mit fo weniger Kunft behandelt, als das rohe Alterthum. Er bildete die Köpfe gut. An dem Hippodamion zu Olympia ftand

ſtand Achilles dem Memnon, Ulyſſes dem Helenus, Menelaus dem Paris, Diomedes dem Aeneas, Ajax dem Deiphobus (alles Statüen von ihm) entgegen. Die ſchönſten Werke von ihm waren ein Bacchus zu Thespia, ein Erechtheus zu Athen, ein Apollo zu Ephes, und die berühmte Kuh deſſelben. Er arbeitete in Holz, Marmor, vorzüglich in Erzt, und war Polyklets Mitſchüler.

29. POLYKLETUS von Sicyon, ein Schüler des Ageladas, wird dem Urtheil zu Folge, welches Plinius über den Charakter ſeiner Werke fällt, ganz offenbar von dieſem Schriftſteller mit dem erſtern Polyklet von Argos verwechſelt, ſiehe N. 47.

30. ONATAS von Aegina war nach dem Urtheil des Pauſanias einer der beſsten Bildner des Alterthums. Die ſogenannte ſchwarze Ceres, welche zu Phigalea geſtanden hatte, und verbrannt war, wurde dieſem Künſtler um jeden Preis wieder zu bilden aufgetragen, und beweiſet, nebſt mehrern Inſchriften an ſeinen Werken, welche uns Pauſanias aufbehalten hat, das Anſehen, in welchem Onatas ſtand. Er lieferte ſehr viele Werke; der Apollo zu Pergamus wurde ſowohl der Gröſse als der Kunſt wegen gerühmt.

31. HEGIAS von Athen lebte mit Onatas und Ageladas zugleich. Man lobte ſeine Statüe der Minerva und des Pyrrhus.

32. KALLITELES, ein Sohn oder Schüler des Onatas, arbeitete mit ſeinem Meiſter an dem Merkur zu Elis, der einen Widder trug.

33. SIMON von Aegina und DIONYSIUS von Argos, machten zur Zeit des Hiero zuſammen einen Wagen mit zwei Roſſen und Männern, welche Phormis zu Olympia aufrichten lieſs. Das Pferd des letztern gehörte ſowohl in Anſehung der Gröſse als der Schönheit unter die ſchlechtern, muſste aber auſſerordentlich natürlich gebildet ſein, da es durch ſonderbare Vorfälle berühmt wurde, welche Pauſanias am Ende des fünften Buches von ihm erzählt. Eine Juno eben dieſes Dionyſius wurde nach Rom gebracht.

34. GLAUKUS von Argos machte für Smicythus, den Statthalter des Tyrannen von Rhegium, Anaxilas, ohngefähr 498 Jahr vor Ch. Geb. die Statüen der Amphitrite, des Neptun und der Veſta.

35. NIKODAMUS von Mänalus, war vielleicht ein Zeitgenoſſe der letztgenannten Künſtler. Er bildete einen Hercules mit dem Nemeiſchen Löwen, eine Pallas mit Casket und Aegide, zwei Pankratiaſten und einen Fechter.

36. ANA-

36. ANAXAGORAS von Aegina, machte die Statüe Jupiters, welche die Griechen nach der Schlacht bei Platäa 479 Jahr vor Chr. Geb. zu Olympia aufrichteten. Er schrieb über die Perspective.

37. SOKRATES und ARISTOMENES von Theben, bildeten gemeinschaftlich eine Cybele in Marmor, welche von Pindar, der 435 Jahr vor Chr. Geb. starb, in dem von ihm zu Theben erbauten Tempel der Cybele aufgerichtet wurde.

38. ELADAS von Argos bildete für einen Tempel des Hercules in Attika die Statüe desselben, und wurde durch

39. PHIDIAS von Athen, seinen Schüler, berühmt. Dieser grosse Künstler lebte in der glücklichen Periode Griechenlands, als Xerxes aus demselben vertrieben war, und sich die Griechen Ehre und Reichthum erworben hatten, und wurde von Perikles zum Director aller seiner grossen Baue gemacht. Nach den sehr unbestimmten Urtheilen der Alten über diesen Künstler, zeichneten sich seine Werke durch einen Charakter der Grösse vorzüglich aus. Er arbeitete in Erzt, Marmor und Elfenbein. Seine berühmtesten Werke sind der Jupiter zu Olympia, und die Pallas zu Athen, beide von Elfenbein; die Beiwerke, als Gewand, Thron, Schild u. s. f. waren von Gold mit köstlichen Steinen geschmückt. (Pausan. V. p. 306. Plin. Nat. hist. XXXVI. c. 5.) Diese sonderbaren Vermischungen verschiedenartiger Materien unter einem so geschmackvollen Volke, lassen sich zwar durch die Religiosität erklären, vermöge welcher sie den Göttern einen ansehnlichen Theil der Beute von ihren Feinden darbrachten, lassen sich aber durchaus nicht vertheidigen. — Ausser dieser elfenbeinernen Pallas im Parthenon machte er noch eine andere von Erzt für die Athenienser. Den Schild dieser letztern verschönerte Mys mit dem Streit der Centauren und Lapithen und andern Gegenständen, nach den Zeichnungen des Parrhasius. Noch sind berühmt seine Venus Urania im Tempel des Vulcan, seine Nemesis in ihrem Tempel bei Marathon, welche er aus demjenigen Stück von Parischem Marmor bildete, welches die Perser zu einem Denkmahle ihres Sieges über die Griechen bestimmt hatten, seine Amazone, welche man die schöngestaltete, die schönste nannte. Er arbeitete blos einen einzigen Knaben nach dem Leben.

40. THEOKOSMUS von Megara, arbeitete mit Phidias zugleich an der Statüe des Olympischen Jupiters zu Megara. Sie war von Gold und Elfenbein, wurde aber nicht beendiget.

41. APELLES bildete die Statüe der Cyniska, der Tochter des Spartanischen Königs Archidamus, welcher 430 Jahr vor unserer Zeitrechnung starb. Cyniska war das erste Weib, welches im Wagenrennen zu Olympia den Preis erhielt.

42. STIPAX von Cyprus, war zu den Zeiten des Plinius noch einer einzigen Statüe wegen berühmt, welche einen jungen Menschen vorstellte, der ein Feuer anblies, auf welchem er etwas bratete.

43. MYRMECIDES von Milet, bildete einen Wagen mit vier Pferden, der so klein war, daſs ihn eine Fliege mit ihrem Flügel, und ein Schiff, welches eine Biene mit dem ihrigen bedecken konnte — und diese kleinen und in Rücksicht der Kunst auch nothwendig kleinlichen Werke waren von Marmor. Einen eben so groſsen Wagen bildete auch Kallikrates von Lacedämon.

44. ALKAMENES aus Attika, der berühmteste Schüler des Phidias, arbeitete in Erzt und Marmor. Sein Sieger in fünf Wettstreiten (πενταθλος), sein Vulkan, dessen hinkendes Bein mehr verhüllt als verborgen war, seine sogenannte Venus in den Gärten, die sich selbst unter den schönsten Statüen in Athen auf das allervortheilhafteste auszeichnete, und sein Amor in der Stadt Thespiä waren seine berühmtesten Werke. An der Venus soll Phidias selbst die letzte Hand angelegt haben. Merkwürdig ist seine Hekate zu Korinth, weil sie die erste war, welche aus drei zusammen gesetzten Figuren bestand, und doch nur eine einzige ausmachte. Die Basreliefs an dem einen Giebel des Tempels des Olympischen Jupiter, welche den Streit der Centauren und Lapithen bei der Hochzeit des Pirithous darstellten, waren gleichfalls von ihm.

45. AGORAKRITUS von Paros, der geliebteste Schüler des Phidias, welcher so gar oft seine eigenen Werke für Werke seines Schülers ausgegeben haben soll, wetteiferte bei Verfertigung einer Venus mit dem Alkamenes, und wurde von den Atheniensern diesem bloſs aus Vorliebe für ihren Mitbürger nachgesetzt. Agorakritus machte seine wirklich schönere Venus zu einer Nemesis und verkaufte sie nach Rhamnus, einen Flecken in Attika, wo man diese Göttin der Helena wegen vorzüglich verehrte. Pausanias schreibt diese Statüe dem Phidias selbst zu, und Varro hielt sie für die schönste, welche je geschaffen worden sei. Ausser dieser Nemesis sind nur noch eine andere Statüe in Rhamnus, und in Delfi ein Jupiter und eine Minerva in Erzt von ihm bekannt.

46. KOLOTES von Paros, half dem Phidias an der Statüe des Olympischen Jupiter. Pausanias erwähnt eines

eines andern Künſtlers dieſes Namens, welcher ein Schüler des Paſiteles war, und den Tiſch von Gold und Elfenbein machte, auf welchen die Sieger in den Olympiſchen Spielen ihre Kränze niederlegten.

47. POLYKLETUS von Argos. Auſſer dem Polyklet von Sicyon waren noch zwei Bildner dieſes Namens von Argos berühmt, deren erſterer in der 87ſten Olympiade, 432 Jahr vor unſerer Zeitrechnung, deren letzterer aber ſpäter lebte, und ein Schüler des Naucydes war. Schwerlich aber möchten bei den äuſſerſt ſchwankenden Nachrichten von ihnen die Werke derſelben ihren eigentlichen Schöpfern je mit Beſtimmtheit zugeeignet werden können. Plinius verwechſelt offenbar den Polyklet von Sicyon mit dem erſtern von Argos, indem er ihm eine Weichheit, Geſchmeidigkeit und Rundung in den Formen zuſchreibt, welche die Künſtler der Periode, in welcher Polykletus von Sicyon lebte, nicht hatten; ſo wie vielleicht Winkelmann wieder fehlt, wenn er dem erſtern Polyklet von Argos die Statüe zuſchreibt, welche Kanon, die Regel, genannt wurde; da es faſt unmöglich iſt, daſs die Verhältniſſe des menſchlichen Körpers erſt nach dem Phidias entdeckt und genau beſtimmt worden ſein ſollten, und es vielmehr erwieſen iſt, daſs die Aegyptier dieſelben ſchon ſehr früh angegeben hatten. Dieſem Polyklet von Argos ſind alſo wohl ohne Bedenken der Diadumenos und der Doryphoros wieder zuzueignen, in deren erſterem der Künſtler Weichheit, und in deren letzterem er Stärke auszudrücken wuſste, welche verſchiedenen Eigenſchaften nur dem gelingen konnten, der in Zeiten lebte, da die Kunſt ſchon ſehr bedeutende Fortſchritte gemacht hatte. Aus eben dieſem Grunde konnten auch die mit Würfeln ſpielenden Knaben (Aſtragalizontes) welche von Plinius, und die Korbtragenden Jungfrauen (Kanephorae), welche von Cicero ihrer auſſerordentlichen Schönheit wegen gerühmt werden, nicht Werke des Polykletus von Sicyon ſein. Sein gröſseſtes Werk war die Juno Argiva zu Mycene, von Gold und Elfenbein, welche den groſsen Werken des Phidias nur darin nachgab, daſs ſie weniger reich und weniger koloſſaliſch war. Sein Hercules, der die Lerneiſche Schlange tödtete, wurde von Cicero bewundert. Sein Jupiter Milichius zu Argos, ſeine Latona, Diana und Apoll im Tempel der Diana Orthia an der Straſse von Argos nach Tegea, waren von weiſſem Marmor. Im Allgemeinen pries man an ſeinen Werken Gröſse und Würde, und die Schönheit der Hände.

Von dem zweiten Polyklet von Argos, der ein Schüler des Naucydes war, kennt man nur eine einzige Sta-

Statüe, die Statüe des Agenor von Theben, der in den Olympischen Spielen siegte.

48. SOKRATES der Philosoph, soll der gemeinen Meinung nach den Merkur und die bekleideten Gracien in den Propyläen zu Athen gebildet haben; Plinius nennt einen Sokrates als den Urheber derselben, jedoch mit dem Zusatze, man wisse nicht, ob dieser Sokrates der Philosoph, oder der Mahler, oder irgend ein dritter gewesen sei, Pausanias aber giebt den Sohn des Sophroniskus bestimmt als den Verfertiger derselben an.

49. MENESTRATUS wird bei Gelegenheit des Sokrates von Plinius erwähnt, indem er sagt, die Werke des Sokrates würden nicht weniger bewundert, als die des Menestratus. Er bildete einen Herkules und eine Hecate in dem Tempel der Diana zu Ephes.

50. PYTHAGORAS von Rhegium wird von Plinius in die 87ste Olympiade (432 Jahr vor unserer Zeitrechnung) versetzt, muss aber, wie Winkelmann aus der Griechischen Geschichte überhaupt und aus dem Pausanias beweist, früher gelebt haben, denn er soll ein Schüler des Klearchus, wie dieser des Euchir gewesen sein. Er bildete die Statüe des Knaben Protolaus, des Euthymus, welcher letztere in der 76sten Olympiade siegte, den ehernen Wagen des Kratisthenes, auf welchen eine Victoria stieg, und die Statüe des Pankratiasten Leontiskus. Wahrscheinlich werden auch hier verschiedene Künstler dieses Namens, welche zu verschiedenen Zeiten lebten, mit einander verwechselt, denn ausser diesem Pythagoras spricht Plinius von einem andern aus Leontium, und von einem dritten aus Samos. Der Leontinische Pythagoras soll nach dem Plinius der erste gewesen sein, der die Haare mit Kunst ausdrückte, und dennoch zugleich die Statüe eines Lahmen gebildet haben, den man für den Philoktet hielt, und ihn nicht ohne ein Mitgefühl des Schmerzes ansehen konnte, den er zu empfinden schien.

51. THRASYMEDES von der Insel Paros machte die Statüe des Aeskulap zu Epidaurus von Elfenbein und Gold, halb so gross, als der Olympische Jupiter zu Athen. Am Throne des Gottes war Bellerophon und Perseus gebildet.

52. ARISTONOUS von Aegina bildete eine Statüe des Jupiter zu Olympia; der Gott hielt in der einen Hand einen Adler und in der andern einen Blitz, und war mit Frühlingsblumen bekränzt. Pausanias weiss weder seinen Lehrer noch sein Zeitalter anzugeben.

53. ATHENODORUS aus Klitor in Arkadien, lebte zu Ende des fünften, oder im Anfange des vierten Jahrhunderts vor unserer Zeitrechnung. Er bildete die Statüen

en des Jupiter und Apoll, welche die Lacedämonier nach Delfi schickten, als sie unter der Anführung des Lysander im 3ten Jahr der 93sten Olympiade (406 Jahr vor unserer Zeitrechnung) bei Aegos Potamos die Athenienser überwunden hatten. Mit Athenodorus zugleich lebten

54. THEOKOSMUS von Megara, welcher die Statüe des Steuermannes Hermon,

55. ANTIPHANES von Argos, welcher den Kastor und Pollux,

56. PISON von Kalaurea, welcher den Abas, den Weissager des Lysander,

57. DAMIAS von Klitor, welcher die Diana, den Neptun und den Feldherrn Lysander bildete, dem von Neptun eine Krone gereicht wurde,

58. PATOKLES von Krotona, welcher sich vorzüglich durch Statüen berühmter Ringer auszeichnete, und neun (Winkelmann sagt ein und dreissig) Statüen zu eben diesem Weihgeschenck bildete, an welchen jedoch Kanachus Theil gehabt haben soll. Er bildete auch einen Apoll von Buchsbaumholz, mit vergoldeten Haaren;

59. TISANDER, welcher elf Statüen zu diesem Behuf, und

60. ALYPUS von Sicyon, welcher sechs Statüen zu eben dieser Bestimmung bildete.

61. KTESILAS oder Ktesilaus soll mit dem erstern Polyklet von Argos und mit Phidias zugleich wegen der Amazonen, welche für den Tempel der Diana zu Ephesus bestimmt waren, den Preis erhalten haben. Er machte einen Doryphoros, einen Menschen, der an einer Verwundung sterben will, und eine Statüe des Perikles. Plinius rühmt von ihm, dass das Edle vortreflicher Menschen in seinen Werken noch erhöhet worden sei, und aus diesem Grunde glaubt Winkelmann, die unter dem Namen des sterbenden Fechters bekannte Statüe sei nicht das erwähnte Werk des Ktesilas, so wie diese Statüe überhaupt keinen Fechter, sondern einen Herold vorstelle.

62. NAUCYDES, der Lehrer des zweiten Polyklet von Argos, blühte nach Plinius in der 95sten Olympiade, 400 Jahr vor unserer Zeitrechnung, bildete eine von den zwei ehernen Statüen der Hecate in ihrem Tempel zu Argos, eine Hebe von Elfenbein und Gold, welche neben der Juno des Polyklet zu Mycene stand, vorzüglich aber rühmt Pausanias seine zwei Statüen des Chimon zu Olympia, als die edelsten seiner Werke, deren eine in Olympia blieb, während die andere von Argos nach Rom in den Tempel des Friedens gebracht wurde.

63. DI-

63. DINOMENES ist nur wegen der Statüe eines Ringers und des Protesilaus bekannt.

64. PRAXITELES, einer der berühmtesten und fruchtbarsten Künstler der Griechen, blühte nach Plinius in der 104ten Olympiade, 364 Jahr vor unserer Zeitrechnung, und Vitruv stimmt ohngefähr mit dieser Angabe überein, indem er sagt, er habe mit an dem Grabmahle des Mausolus gearbeitet, welcher in der 106ten Olympiade starb. Er arbeitete in Erzt und Marmor, übertraf sich aber in dem letztern selbst. Die Werke, welche Pausanias und Plinius von ihm anführen, sind fast unzählbar, wir erwähnen also nur der berühmtesten. Die erste Statüe nicht blofs von Praxiteles, sondern nach Plinius Urtheil, von der ganzen Welt, ist seine Gnidische Venus, von Marmor, wegen welcher Gnidos sehr fleifsig von Fremden besucht wurde; nächst dieser Venus war sein Amor am meisten berühmt, welchen Phryne nach Thespiä schenkte, und welcher nachher zu Rom in den Porticus der Octavia gestellt, und durch eine Copie des Menedor den Thespiern einiger Mafsen vergütet wurde. Diesen Amor und seinen Satyr, welcher sich zu Athen in einem Tempel des Bacchus befand, erklärte der Künstler selbst für seine schönsten Werke (Paus. 1. S. 34.). Der Satyr war von Erzt, und stellte den Halbgott in seiner Jugend, mit einem dargereichten Becher vor. Die Griechen nannten ihn Periboëton, den vielberühmten. Ausser diesem Satyr befand sich noch einer von Parischem Marmor von ihm zu Megara. Er hatte ausser der berühmten Gnidischen Venus noch eine aus Parischem Marmor gebildet, welcher die Koer blofs darum den Vorzug gaben, weil sie etwas verschleiert war, und eine andere aus Erzt, welche der Gnidischen ganz gleich war, und mit dem Tempel der Glückseligkeit durch das Feuer verwüstet wurde. Nächst dieser Venus und dem Satyr von Erzt war der Apoll Sauroktonos, der Eidexentödter unter seinen ehernen Werken das berühmteste. Seine lächelnde Buhlerin (*gaudens meretrix*) von Erzt, mufs ein bewundernswürdiges Werk gewesen sein, da man nach dem Ausdrucke des Plinius die Liebe des Künstlers zur Phryne, welche das Original dieser Statüe gewesen sein soll, darin erkannte. Das Gegenstück dieser lächelnden Buhlerin war eine weinende Matrone, gleichfalls von Erzt. Ausser den dreien schon angeführten Statüen der Venus machte er noch eine von Marmor, welche sich nebst einer Statüe der Phryne und dem vorerwähnten Amor zu Thespiä befand. Zu Rom befanden sich Flora, Triptolemus und Ceres in den Gärten des Servilius; auf dem Capitol der Gute Ausgang und das Gute Glück, einige Mänaden, Thy-

aden und Karyatiden; und in der Sammlung des Pollio Asinius Silen, Apollo und Neptun; zu Megara in dem Tempel der Diana Sospita zwölf Statüen; die Diana selbst bildete Strongylion, welcher Ochsen und Pferde unter allen am besten darstellte — in dem Tempel der Fortuna in eben dieser Stadt, die Statüe der Göttin, sämtlich von Marmor. Von Erzt bildete er noch den Raub der Proserpina, den Bacchus, die Trunkenheit, den Harmodius und Aristogiton, u. a. m. Praxiteles gab seinen Werken mehr Weichheit, als alle seine Vorgänger.

65. CEPHISSODORUS war der Sohn und Erbe der Kunst des Praxiteles, welcher noch einen Sohn hatte, dessen Namen wir nicht wissen. Von diesen beiden Söhnen war die Statüe der Enyo in dem Tempel des Mars zu Athen. Von Cephissodor war das berühmte Symplegma, ein Paar Männer, welche mit einander rangen, zu Pergamus, von welchem sich Plinius also ausdrückt: *Signum nobili, digitis corpori verius, quam marmori, impressis.* Zu Rom sahe man von ihm eine Latona, eine Venus, Diana und einen Aeskulap.

Ausser diesem Cephissodor, gab es noch zwei Bildner, welche Plinius Cephissodotus nennt. Der eine bildete einen Merkur und Bacchus in Erzt, der andere Statüen von Philosophen. Pausanias erwähnt noch eines Künstlers, den er Cephisodotus nennt. Er war aus Athen, und bildete mit Xenophon zugleich eine Statüe der Diana Sospita in dem Tempel des Jupiter Servator zu Megalopolis, und eine Statüe des Friedens mit der des Reichthums auf dem Schoosse, für die Athenienser — sämtlich von Pentelischem Marmor.

66. PAMPHILUS, Schüler des Praxiteles, bildete einen Jupiter Hospitalis, welchen Pollio Asinius in seine Sammlung aufnahm.

67. EUPHRANOR, der vorzüglich als Mahler berühmt ist, lebte nach Plinius zu den Zeiten des Praxiteles, und erwarb sich in der Bildnerei durch eine Statüe des Paris ein unbegreifliches Lob von diesem Schriftsteller. An dieser Statüe, spricht er, erkennt man den Richter der Göttinnen, den Liebhaber der Helena, und den Mörder des Achilles. Unter seinen übrigen Statüen, die sich zu Rom befanden, war eine Latona mit ihren Gebohrnen, eine Tugend und eine Grācia; die beiden letztern waren kolossalisch; und ein vierspänniger Wagen mit dem Alexander und Philippus.

68. SKOPAS von Paros, arbeitete die Statüen, welche am Grabmahle des Mausolus, der im 4ten Jahr der 106ten Olympiade, 353 Jahr vor unserer Zeitrechnung starb,

ftarb, gegen den Morgen ftanden; die gegen Mitternacht bildete Bryaxis, die gegen Mittag Timotheus, und die gegen Abend Leochares. Alle diefe Künftler waren alfo Zeitgenoffen des Praxiteles; und Skopas machte diefem grofsen Künftler und feinem Sohne Cephiffodorus ihren Ruhm ftreitig; Plinius erhebt fogar die Venus des Skopas in dem Tempel des Brutus bei dem Flaminifchen Circus über die geprie fene Venus des Praxiteles, und verfichert, man fei fchon zu feiner Zeit ungewifs gewefen, ob die fterbende Niobe mit ihren Kindern ein Werk des Praxiteles oder Skopas fei. Die berühmteften feiner Werke befanden fich zu Rom in dem Tempel des Domitius an dem Flaminifchen Circus, und waren Neptun, Thetis, Achill, Nereiden, auf Delphinen, Wallfifchen und Seepferden fitzend, Tritonen, die Heerde des Phorkus, Seeungeheuer; welche grofse Gruppe, fpricht Plinius, auch dann noch ein bewundernswürdiges Werk gewefen wäre, wenn fie ihn fein ganzes Leben hindurch befchäftiget hätte. Auffer diefen war zu Rom noch von ihm der Palatinifche Apoll, eine fitzende Vefta, und ein Mars in koloffalifcher Gröfse. Zu Gnidos befand fich von ihm eine Minerva und ein Bacchus; zu Megara in dem Tempel der Venus Praxis die Statüen der Liebe, des Verlangens und der Begierde, neben den Statüen der Ueberredung und Tröftung von Praxiteles; zu Elis die Venus Pandemos, auf einem Bocke fitzend, von Erzt; zu Gortys, einem Flecken in Arkadien, der junge Aeskulap und Hygiea, diefelben Statüen in dem Tempel der Pallas Alea in Tegea; welchen Tempel, einen der fchönften und gröfseften im Peloponnes, Skopas erbaute, und wahrfcheinlich auch mit den fehr zufammengefetzten Basreliefs an den beiden Giebeln fchmückte. Auf dem vordern Giebel war die berühmte Jagd des Kalydonifchen Ebers, auf dem hintern der Streit des Telephus und Achill auf den Feldern des Kaikus vorgeftellt.

69. BRYAXIS bildete auffer feinen Werken am Maufoleum die Statüen des Aeskulap und der Hygiea, in dem Haine des Jupiter zu Megara, fünf koloffalifche Figuren von Göttern zu Rhodos, einen Bacchus zu Gnidos und einen Seleukus von Erzt.

70. TIMOTHEUS bildete auffer feinen Werken am Maufoleum eine Statüe der Diana, welche fich zu Rom in dem Tempel des Apoll auf dem Palatinifchen Berge befand. Eine Statüe in Trözene hielt man für einen Aeskulap, aber die Trözenier felbft hielten fie für einen Hippolytus.

71. LEOCHARES von Athen, bildete auffer feinen Werken am Maufoleum einen Mars in koloffalifcher Grö-

ſse für die Burg von Halikarnaſs, einen Jupiter, eine Statüe des Volks für den Porticus, und einen Apoll für den Tempel deſſelben zu Athen, die Statüe des ſchönen Antolykus, welcher als Knabe einen Preis im Pankrazio erhielt, einen Adler, welcher den Ganymed entführte, und zu fühlen ſchien, was er in ihm, und für wen er ihn entführe. Am Ausgange des Altis zu Olympia befanden ſich in dem Philippeon die Statüen des Philippus und Alexander, der Olympias und Eurydice, von Gold und Elfenbein.

72. PYTHIS hatte die Ehre, mit dieſen vier Künſtlern an einem Grabmahle zu arbeiten, welches, wie Plinius ſagt, deſswegen zu einem Wunderwerke der Welt ward, weil es ſo viele vortrefliche Statüen umfaſste, und muſs daher ein ſehr groſser Künſtler geweſen ſein, obgleich ſein Name ziemlich unbekannt iſt. Das berühmte Grabmahl endigte ſich in einer Pyramide von vier und vierzig Stufen, auf deren höchſtem Gipfel ein vierſpänniger Wagen ſtand; dieſen Wagen bildete Pythis, nachdem Artemiſia ſchon längſt verſtorben war, ſo wie auch die übrigen Künſtler die angefangene Arbeit nach dem Tode der Königin bloſs aus edler Ruhmbegierde fortſetzten. Das ganze Grabmahl und alle Statüen deſſelben waren von Marmor.

73. POLYKLES und DIONYSIUS aus Attika, wahrſcheinlich Söhne des Bildners Timarchides, waren nach Plinius Zeitgenoſſen der letztgenannten Künſtler, und arbeiteten in Erzt und Marmor. Jeder von ihnen bildete eine Statüe der Juno, im Portikus der Octavia, beide gemeinſchaftlich einen Jupiter eben daſelbſt, und Polykles einen vortreflichen Hermaphrodit. Pauſanias erwähnt noch eines andern Polykles, welcher gleichfalls aus Attika, aber ein Schüler des Stadieus von Athen war, und in ſpätern Zeiten lebte. Dieſer Polykles hatte Söhne, welche für einen Tempel der Pallas unweit Elatea die Statüe der Göttin ſo bildeten, als ob ſie eben in die Schlacht gehen wollte.

74. TELEPHANES aus Phocis, war wenig berühmt, weil ſeine Werke in Theſſalien, wo er ſich aufhielt, dem übrigen Griechenland unbekannt blieben, ob er gleich ein guter Bildner geweſen ſein mag, da Plinius ſagt, die Theſſalier hätten ihn dem Polyklet, Myron und Pythagoras an die Seite geſetzt. Man rühmte ſeine Lariſſa, ſeinen Kämpfer Spintharus und ſeinen Apoll, von Marmor.

75. LYSIPPUS von Sicyon war ein Zeitgenoſſe Alexanders des Groſsen, welcher im erſten Jahre der 111ten Olympiade, 336 Jahr vor unſerer Zeitrechnung, den Macedo-

cedonifchen Thron beftieg. Lyfipp war erft ein gemeiner Arbeiter in Erzt, und fragte, als er fich auf die Kunft legte, den Mahler Eupompus, welchen Künftler er nachahmen follte. Eupompus zeigte ihm eine Menge Menfchen, und rieth ihm, diefe fein Mufter fein zu laffen. Er modellierte nun nach der Natur, und übertraf alle feine Vorgänger. Er gab dadurch feinen Figuren, die alle von Erzt waren, ein gröfseres Anfehen, dafs er ihre Köpfe kleiner, und die Leiber fchlanker und fchmächtiger machte. Er gab den Haaren Leichtigkeit und Nachläffigkeit. Die Symmetrie, welche die Künftler vor ihm fchon längft auf das genauefte beobachtet hatten, erhielt unter feinen Händen eine neue Geftalt; er beobachtete fie, wie man aus dem erfehen kann, was wir fo eben aus dem Plinius angeführt haben, in Rückficht auf Eleganz, Zartheit und Gracie, welche er dadurch erhielt, dafs er die Verhältniffe der frühern Künftler in Anfehung der Dicke milderte, und alles, was an jenen noch viereckig war, abrundete. Er pflegte in Anfehung deffen zu fagen, die frühern Künftler hätten die Menfchen fo gemacht, wie fie find, er aber mache fie, wie fie zu fein fcheinen.

Lyfipp war der einzige Bildner, welcher die Erlaubnifs hatte, die Statüe Alexanders in Erzt darzuftellen, wie nur Apelles ihn mahlen durfte. Er machte die Statüe diefes Fürften mehrmals, und ftellte ihn nach Plinius vom Knaben an, bis zum Manne dar; eine diefer Darftellungen befitzt der Marquis Rondinini zu Rom. Er bildete auch die porträtierten Statüen des Hephäftion und aller Freunde Alexanders, der ein und zwanzig Trabanten zu Pferde, welche bei dem Uebergange Alexanders über den Granikus umkamen. Vor allen feiner Werke rühmt Plinius einen vierfpännigen Wagen mit dem Sol, wie ihn die Rhodier vorftellten, eine beraufchte Flötenfpielerin, einen Mann, welcher fich frottiert, und welchen Marcus Agrippa vor feine Bäder fetzte, und die Jagd Alexanders zu Delfi. Zu Thespiä fahe man neben dem marmornen Amor des Praxiteles einen ehernen von Lyfipp, zu Korinth in dem Tempel des Apollo Lycäus einen Herkules, im Tempel des Jupiter Nemeus die Statüe des Gottes, zu Megara in dem Tempel der Mufen die neun Göttinnen und Jupiter, zu Olympia die Statüe des Pyrrhus von Elis, der im Wagenrennen fiegte, die Statüe des Kallikrates, der im Laufe der Bewaffneten den Preis erhielt, die eines Pankratiaften, und des gröfseften und ftärkften aller damahls lebenden Menfchen, Polydamas, zu Tarent einen koloffalifchen Jupiter, 40 Cubitus hoch. Die vier Pferde auf dem Portal des H. Marcus zu Venedig werden ihm zugefchrieben, aber

 wie

wie Kenner verſichern, fälſchlich, und ſind wahrſcheinlich unter dem Nero erſt gegoſſen.

Plinius ſagt, Lyſipp habe allein 1500 Statüen gemacht, von denen eine einzige hinreichend geweſen wäre, ihn berühmt zu machen; in mehrern Ausgaben wird dieſe Zahl auf 610 zurück gebracht, welche er, ob es ihrer gleich immer ſehr viel ſind, vielleicht fertigen konnte, da man weiſs, daſs ſich auch ſehr kleine darunter befanden, daſs er bloſs modellierte, und den Guſs andern übertrug. Von ſeinen kleinen Figuren ſei nur ſein berühmter Herkules angeführt, deſſen man ſich als eines Auffatzes auf der Tafel bei feſtlichen Gaſtmählern bediente, und der nur einen Fuſs hoch war, aber vermöge der Gröſse der Idee und der Erhabenheit des Ausdrucks mit dem Jupiter des Phidias in Vergleichung gezogen zu werden verdiente. Statius beſchreibt ihn im vierten Buche der Wälder.

76. LYSISTRATUS, Bruder des Lyſipp, formte zuerſt die Geſichter derjenigen, deren Porträts er bilden wollte, in Gyps ab, goſs Wachs in dieſe Forme, und verbeſſerte nun dieſen Abguſs, von welchem wiederum einer in Erzt gemacht wurde. Vor ihm bemühte man ſich mehr ſchöne, als vollkommen ähnliche Geſichter zu machen.

77. STHENIS von Olynth, ein Zeitgenoſſe des Lyſipp, hatte einen Jupiter, eine Minerva und Ceres, welche ſich zu Rom in dem Tempel der Eintracht befanden, und weinende, anbetende und opfernde Matronen gebildet. Zu Olympia ſahe man von ihm die Statüe des Pyttalus, welcher einen Grenzſtreit der Arkadier und Eleer entſchieden, und die eines Knaben, welcher im Fechten geſiegt hatte.

78. APOLLODORUS und SILANION von Athen, Zeitgenoſſen des Lyſipp. Der erſtere wurde durch den Namen eines Unſinnigen berühmt, den man ihm deſswegen gab, weil er alle ſeine, mit dem höchſten Fleiſs ausgearbeiteten Modelle zerbrach, da ſie ſeiner Idee von Vollkommenheit nicht entſprachen. Der letztere goſs das Porträt des erſtern in Erzt, in welchem er nicht einen Menſchen, ſondern den Jachzorn ſelbſt ausgedrückt haben ſoll. Sein Achilles war edel, und ſein Aufſeher über die Spiele, der die Athleten übt, in demſelben Charakter. Zu Olympia war von ihm die Statüe des Fechters Satyrus, und des Demaretus, der unter den Knaben im Fechten ſiegte. Die Athenienſer gaben ihm unter den Bildnern denſelben Rang, den ſie dem Parrhaſius unter den Mahlern gaben.

79. EUTHYKATES, Sohn des Lyfipp, und einer feiner beften Schüler, ob er gleich mehr den Fleifs als die Eleganz feines Vaters nachahmte, und mehr durch einen wilden als angenehmen Styl gefallen wollte. Er führte daher Werke aus, welche einen folchen wilden Styl erforderten, und Plinius rühmt feinen Herkules zu Delfi, feinen Alexander, Thespis, fammt feinen Töchtern, den Thespiaden, feine kämpfenden Reuter, feine Statüe des Trophonius, mehrere Wagen der Medea, feine Jagdhunde.

80. DAHIPPUS und BEDAS, Söhne des Lyfipp. Plinius führt von dem erftern die Statüe eines Menfchen an, der fich reibt, oder nach einem Bade abtrocknet; Paufanias erwähnt von ihm die Statüe des Kallon von Elis, der im Ringen unter den Knaben fiegte, und des Nikander, der im Laufen den Preis erhielt. — Von Bedas führt Plinius die Statüe eines anbetenden Menfchen an. Beiden Künftlern fehlte es, nach Vitruv, nicht an Talenten, fondern blofs an Glück.

81. EUTYCHIDES von Sicyon, Schüler des Lyfipp, bildete die Statüe des Fluffes Eurotas, von welcher man fagte, die Kunft fei an ihr flüfsiger, als das Waffer des Fluffes. Paufanias rühmt von einer Fortuna, welche er für die Syrier am Orontas machte, fie würde von jenem Volke fehr verehrt, und führt die Statüe des Timofthenes, der unter den Knaben im Wettlauf fiegte, von eben diefem Künftler zu Olympia an, und Plinius erwähnt eines marmornen Bacchus von ihm mit Lobe.

82. CHARES von Lindus, Schüler des Lyfipp, gofs den berühmten Kolofs des Sol zu Rhodus, der 70 Cubitus oder ohngefähr 105 Parifer Schuh hoch war. Man fagt, die Verfertigung deffelben habe dem Künftler zwölf Jahre Zeit, und den Rhodiern dreihundert Talente gekoftet. Er wurde nach fechs und dreiffig Jahren durch ein Erdbeben zerftöhrt; die Trümmer deffelben lagen gegen 870 Jahr, und wurden im Jahr 651 nach Chrifti Geburt verkauft und auf 900 Kameelen fortgefchaft. Von demfelben Künftler fahe man zu Rom auf dem Capitolio eine Büfte, welche der Conful P. Lentulus dahin fetzte.

83. TISIKRATES, Schüler des Euthykrates, bildete fich mehr nach dem Vater feines Lehrers, als nach feinem Lehrer felbft, und brachte es in der Kunft fo weit, dafs man mehrere feiner Werke von den Werken des Lyfipp kaum unterfcheiden konnte; von der Art waren nach Plinius der Thebanifche Greis, der König Demetrius, die Statüe des Peuceftes, welcher dem Alexander das Leben gerettet hatte. Er bildete auch einen zweifpännigen Wagen.

84. PISTON, fein Schüler, fetzte auf diefen Wagen eine weibliche Figur, und bildete einen Mars und einen Merkur, welche in dem Tempel der Eintracht zu Rom aufgeftellet wurden.

85. XENOKRATES, Schüler des Tifikrates oder Euthykrates, verfertigte viele Statüen, die aber nicht von Bedeutung gewefen fein mögen, da Plinius keine einzige derfelben anführt, und fchrieb über feine Kunft.

86. KANTHARUS von Sicyon, Schüler des Eutychides, bildete die Statüe des Alexinikus, welcher zu Olympia unter den Knaben in der Paläftra fiegte, und die Statüe eines Lehrers auf der Paläftra.

87. AGESANDER, ATHENODORUS und POLYDORUS, Vater und Söhne, aus Rhodus, bildeten die berühmte Gruppe Laokoon mit feinen Söhnen, und lebten, wie Winkelmann und andere aus dem Styl vermuthen, in welchem diefe Gruppe gearbeitet ift, in dem fchönen Jahrhundert Alexanders, obfchon nichts vorhanden ift, diefe Vermuthung zu beweifen, und Mengs fogar zweifelhaft ift, ob es diefelbe fei, von welcher Plinius fpricht. Sie ftand ehedem in dem Pallafte des Kaifers Titus, und wurde unter dem Pabft Julius dem Zweiten in einem Saale gefunden, welcher einen Theil der Bäder des Titus ausmachte. Der rechte Arm des Laokoon ift von Baccio Bandinelli, einem Zeitgenoffen Michel Angelo's, nach Winkelmann aber von Bernini, aus gebrannter Erde angefetzt, nachdem Michel Angelo fchon verfucht hatte, einen von Marmor anzufetzen, deffen Bewegung dem Ganzen nicht angemeffen war.

88. GLYKON von Athen, wird für den Meifter des berühmten Farnefifchen Herkules gehalten, und des Charakters der Statüe wegen, wie die drei letzt erwähnten Künftler, in das vierte Jahrhundert vor unferer Zeitrechnung gefetzt.

89. XENOPHILUS und STRATON bildeten gemeinfchaftlich die Statüe des Aeskulap und der Hygiea von weiffem Marmor in dem Tempel des Gottes zu Argos. Weder ihr Vaterland, noch das Zeitalter, in welchem fie lebten, ift uns bekannt.

90. APOLLONIUS und TAURISKUS, Brüder, aus Tralles in Cilicien, bildeten die grofse Gruppe aus einem Marmorblock, welche jetzt unter dem Namen des Farnefifchen Stiers bekannt ift. Sie ftellet den Amphion und Zethus vor, welche die Dirce, um derentwillen ihr Vater Lykus ihre Mutter Antiope verftiefs, an einen Stier anbinden, und fie fo fchleifen wollen, um die Verftofsung ihrer Mutter zu rächen. Diefes Werk wurde von Rhodus nach

nach Rom in die Sammlung des Pollio Afinius gebracht, und von einem gewiffen Battifta Bianchi ohne Kenntnifs der Griechifchen Kunft aus dem Zuftande der Verftümmelung wieder hergeftellt. Was an diefer Gruppe noch alt ift, beweifet, dafs die Meifter derfelben in dem fchönen Zeitraume der Kunft lebten, und rechtfertiget die rühmliche Erwähnung diefer Künftler beim Plinius.

91. DAMOPHON von Meffene, mufs eine ziemliche Zeit nach Phidias, alfo ohngefähr gegen das Ende des vierten Jahrhunderts vor unferer Zeitrechnung gelebt haben, da zu feiner Zeit eine fehr ftarke Ausbefferung des Olympifchen Jupiter nothwendig war. Das angeleimte Elfenbein hatte fich durch die Feuchtigkeit, welcher diefe Statüe ausgefetzt war, abgelöfet, und Damophon ftellte diefe berühmte Statüe auf das genauefte wieder her, wodurch er fich unter den Eleern fehr berühmt machte. In feiner Vaterftadt war von ihm die Statüe der Mutter der Götter, eine der Diana Laphria von Pentelifchem Marmor, und mehrere marmorne Statüen im Tempel des Aeskulap; unweit Akakefium in Arkadien im Tempel der Proferpina Despöna die Statüe der Göttin und der Ceres auf einem Throne fitzend, nebft einem Fufsfchemmel aus Einem Marmorblock: neben denfelben die Statüe der Diana mit einem Hirfchfell bekleidet, ein Jagdhund, und die Statüe des Titanen Anytus; zu Aegium die Statüe des Aeskulap und der Hygiea.

Die folgenden Statüen, welche wir aus dem Paufanias anführen, find entweder nicht von diefem, fondern von einem weit früher lebenden Damophon, oder es waren wichtige Urfachen vorhanden, welche ihn nöthigten, fie auf diefe Weife auszuführen. Die Statüe der Juno Lucina zu Aegium, ftand in einem fehr alten Tempel diefer Göttin, und wurde vielleicht anftatt einer eben fo alten Statüe, deren diefer Tempel auf irgend eine Weife beraubt worden fein konnte, (und man weifs, wie fehr die Griechen das Alterthum ehrten) von Damophon gebildet; fie war von Holz, mit einem dünnen Schleier bekleidet, Kopf, Hände und Füfse waren von Pentelifchem Marmor; aus eben der Urfache der befondern Heiligkeit eines hohen Alterthums fcheint auch zu Megalopolis ein Mercurius ganz aus Holz, und eine Venus Machinatrix wie vorerwähnte Juno Lucina mit marmornen Extremitäten gebildet worden zu fein. Nähme man diefe Urfache nicht an, fo müfste man an zwei Bildner diefes Namens glauben, und den einen in eine Zeit verfetzen, wo man erft anfing, den Marmor bearbeiten zu können, und aus Mangel an Gefchmack die Statüen noch mit natürlichen Kleidern behing.

92. HELIODORUS wird blofs von Plinius unter den Künftlern, welche in Marmor arbeiteten, genennt, und lebte vermuthlich auch in dem fchönen Jahrhundert der Griechifchen Kunft. Plinius erwähnt von ihm eine Gruppe, welche den Pan und Olympus darftellte, die mit einander um den Preis der Flöte ftritten, und fagt, diefe Gruppe fei das zweite berühmte Symplegma (das erfte hatte Cephiffodor gebildet) in der Welt gewefen.

Griechenland ward nun nach dem Siege über den Macedonifchen König Perfeus, 164 Jahr vor unferer Zeitrechnung, eine Römifche Provinz, wurde aller feiner vorzüglichern Kunftwerke beraubt, und den Griechen fiel der Muth, wieder neue Denkmahle der Kunft zu errichten.

Viele Griechifche Künftler wandten fich nach Rom, wo fehr viele und prächtige Denkmahle errichtet wurden. Plinius nennt eine zahlenlofe Menge Griechifcher Künftler, von denen vielleicht viele um diefe Zeit und unter den Kaifern lebten, da aber nichts vorhanden ift, die Chronologie derfelben zu beftimmen, fo müffen wir fie mit Stillfchweigen übergehen, und wollen nur noch die wenigen Griechifchen Bildner nennen, deren Zeitalter und Werke anzugeben find.

93. ARCESILAUS, ein Freund des Lucius Lucullus, war ein vortrefflicher Künftler, deffen Modelle in Thon die Künftler felbft theurer bezahlten, als die ausgeführten Werke anderer Künftler. Er bildete eine Venus Genetrix, welche in Rom aufgerichtet wurde, ehe fie noch ganz vollendet werden konnte; eine Löwin, mit welcher mehrere geflügelte Amoretten fpielten, aus Einem Marmorblock; eine Statüe der Glückfeligkeit. Ein gypfenes Modell zu einer Trinkfchaale wurde ihm von dem Ritter Octavius mit einem Talent bezahlt.

94. PASITELES aus Grofsgriechenland, der gröfseste Modellierer feiner Zeit, lebte ohngefähr mit Pompejus zugleich, und bildete einen Jupiter von Elfenbein in dem Haufe des Metellus. Plinius rühmt feinen Fleifs in der Ausarbeitung, und fagt, er habe nie etwas ausgeführt, ohne fich vorher ein Modell von Thon zu machen. Er fchrieb fünf Bücher über die berühmteften Werke der Welt, und befchäftigte fich viel mit dem Studium der Thiere.

95. ZENODORUS, ein berühmter Bildner, hatte in Gallien einen ungeheuer grofsen Mercur in Erzt gebildet, und wurde von Nero nach Rom berufen, das Bildnifs deffelben in einem 110 Fufs hohen Kolofs darzuftellen, welcher

cher hernach dem Sol gewidmet wurde. Der Gufs gelang nicht, woraus Plinius fchliefst, dafs die Kunft in Erzt zu giefsen damahls fchon verlohren gegangen fei.

Nachdem wir nun die einzelnen Griechifchen Bildner fo kurz und vollftändig als möglich durchgegangen find, bleibt uns noch eine kurze Ueberficht der Gefchichte der Kunft unter den Römern übrig.

Die Römer hatten nie einen eigenen Styl in der Kunft, und nie vorzügliche Künftler. Die Errichtung ihres Staats war zu fehr auf kriegerifche Unternehmungen gegründet, als dafs ihnen die zu den Künften nöthige Mufse übrig blieben wäre. Numa, ihr zweiter König, verboth den Göttern Statüen in ihren Tempeln zu fetzen; welches Verboth jedoch Statüen der Götter überhaupt nicht ausfchlofs, welches der eherne Janus mit zwei Gefichtern beweifet, die Numa felbft geweiht haben foll. Zwar hatten fchon alle ihre Könige Statüen gehabt, und fich diefelben felbft errichtet, aber Winkelmann vermuthet nicht ohne Grund, dafs fie von Hetrurifchen Künftlern gebildet wurden, wie die Römer überhaupt fowohl in Anfehung der Sitten als der Religion viel von den Hetruriern annahmen.

Auffer den Königen wurden noch unter ihrer Regierung folchen Privatperfonen Statüen errichtet, welche fich um den Staat verdient gemacht hatten, aber man weifs auch beftimmt, dafs nicht Römer, fondern Hetrurier fie bildeten. Tarquinius Priscus, unter welchem die Statüen zweier Sibyllen und des Augurs Attius Navius errichtet wurden, berief Hetrurifche Künftler nach Rom, die Statüe des Olympifchen Jupiter von gebrannter Erde zu machen. (Ohngefähr um diefe Zeit blühten Dipönus und Scyllis zu Sicyon.) Nach dem Kriege mit dem Porfena, ohngefähr 508 Jahr vor unferer Zeitrechnung, wurden grofse Verdienfte um den Staat mit ehernen Statüen zu Pferde belohnt, aber die Gröfse derfelben wurde auf drei Fufs eingefchränkt. Von diefer Gröfse war alfo auch die Statüe des Horatius Cocles und der Clölia (Bupolus, Athenis, Perillus, Bathykles in Griechenland). In diefen erften Zeiten der Römifchen Republik wurden den Göttern mehrere Tempel und Statüen errichtet; kann man aber aus der Beendigung des Tempels des Glücks binnen Jahresfrift einen gegründeten Schlufs machen, fo können wenigftens die Tempel nicht prächtig ge-

wesen sein. Spurius Cassius, der 482 Jahr vor unserer Zeitrechnung von seinem Vater ermordet wurde, hatte sich selbst eine Statüe errichtet; aus dem Einkommen von seinen confiscierten Gütern wurde die erste Statüe der Ceres zu Rom von Erzt gegossen. Einige Zeit darauf, ohngefähr 390 Jahr vor unserer Zeitrechnung, wurden den vier von den Fidenaten erschlagenen Römischen Gesandten eherne Statüen gesetzt. (Phidias.) Zur Zeit des Samnitischen Krieges, der 337 Jahre vor unserer Zeitrechnung anfing, und gegen 50 Jahre dauerte, wurden die Statüen des Pythagoras und Alcibiades, und einige Jahre darauf, des Herkules zu Rom errichtet (Lysippus.).

Zur Zeit des zweiten Punischen Krieges, der sich 200 Jahr vor unserer Zeitrechnung endigte, wurden die ersten Werke Griechischer Kunst nach Rom gebracht, demohnerachtet aber immer noch neue Statüen der Götter, und wahrscheinlich von Hetrurischen Künstlern daselbst gebildet, weil man aus Observanz gewöhnlich nur hölzerne oder irdene Statüen in die Tempel setzte, bis endlich nach Eroberung der Stadt Korinth, 144 Jahr vor unserer Zeitrechnung, und nach Unterjochung Griechenlands Rom mit einer ungeheuern Menge Griechischer Kunstwerke angefüllet wurde. Von dieser Zeit an sind wir berechtiget zu glauben, daſs die stolzen und in ihrem bürgerlichen Leben bequemen Römer die Kunstwerke von den durch sie überwundenen Griechen ausführen lieſsen. *G.*

Bildner der Neuern.

Die christliche Religion, welche in Griechenland eingeführt wurde, verboth die Verfertigung von Statüen, welche man Idole, Götzenbilder, nannte; die Griechen vergaſsen auch sogar das Mechanische der Bildnerei. Die Kunst zu mahlen, mehr begünstiget von der Religion, erhielt sich unter ihnen, nur war sie fast ausschlieſslich religiösen Darstellungen gewidmet.

In der Römischen Kirche machte man immer fort ausgehauene Bilder, die zwar ohne Weichheit, Geschmeidigkeit, Bewegung und Ausdruck und Leben waren; aber die Beschäftigung damit diente doch dazu, das Mechanische der Bildnerei nicht zu vergessen. Nach Italien berufene Griechische Mahler brachten die Zeichnung daselbst wieder empor, und mit dieser erhob sich auch die Bildnerei. Toscana hatte die ersten besseren Mahler unter

den

den Neuern hervorgebracht; Massolino hatte seinen Figuren eine Art von Grösse und Bewegung, und Massaccio Leichtigkeit und Gracie gegeben, als in eben diesem Lande der erste Bildner hervortrat, dessen Name unter den Künstlern genennet zu werden verdient.

1. DONATO oder Donatello, gebohren zu Florenz 1383, studierte ausser der Zeichnung und Bildnerei die Baukunst und Perspective. Sein erster Versuch war eine Verkündigung in Stein. Der Kopf der Jungfrau hatte den Ausdruck einer schüchternen Schamhaftigkeit; die Gewänder waren in der Manier der Griechen. Von seinem Crucifix von Holz sagte ein Mahler zu ihm, er habe einen Bauer und keinen Gott gebildet: worauf er seine Manier verbesserte. Den Greis am Glockenthurme der Kirche Santa Maria de Fiori hielt er für sein Meisterstück. Seine eherne Statüe des H. Markus an der Kirche desselben in orto wurde durch die Frage des Michel Angelo: *Marco, perchè non mi parli?* berühmt. Seine metallene Judith im Senat zu Florenz war sein erstes Werk, auf welches er seinen Namen setzte. Er starb 1466.

2. SIMON, Donatello's Bruder, machte eine von den metallenen Thüren der Peterskirche zu Rom. Eins seiner vorzüglichsten Stücke ist das Grabmahl Martins V. in der Kirche des H. Johannes.

3. ANDR. PISANO, oder Pisanello, war in der Mahlerei der Schüler des Andrea del Castagno, war als Bildner berühmt, und zeichnete sich als Stempelschneider aus. Von ihm ist die Medaille auf Mahomed II. der 1453 Constantinopel einnahm. Er arbeitete im Jahre 1478 noch zu Florenz.

4. ANDR. VERROCCHIO, der Lehrer des Peter Perugin und Leonard da Vinci in der Mahlerei, gab aus Neid über seinen letztgenannten Schüler diese Kunst auf, und beschäftigte sich einzig mit der Bildnerei. Von der Republik Venedig berufen goss er die Ritter-Statüe ihres Generals Bartolomeo Colleone in Erzt, bei deren Guss er sich erhitzte, und an den Folgen davon starb. Er erfand unter den Neuern die Kunst, Verstorbene abzuformen.

5. J. F. RUSTICI, ohngefähr 1470 zu Florenz gebohren, Schüler des Verocchio und nachher des Leonard da Vinci, von welchem letztern er die Kunst zu modellieren, den Marmor zu bearbeiten, in Bronze zu giessen und die Perspective lernte. Er bildete den metallenen Mercur auf dem Springbrunnen im Hofe des Pallastes zu Florenz, und Johannes den Täufer, schätzbar wegen Form und Ausdruck. Seine vorzüglichern Werke sind eine Leda, eine

eine Europa, eine Gracie, ein Vulkan, ein Neptun, und ein nackender Menſch zu Pferde.

6. MICHAEL ANGELO BUONAROTTI, geb. zu Florenz 1474, geſt. 1564, lieferte ſchon in ſeiner frühen Jugend Werke, worüber man erſtaunte, den Kopf einer alten Frau, und die Statüe eines Herkules. Sein Amor, den er in Florenz vergraben, und wieder ausgraben lieſs, wurde für eine ſchöne Antike angeſehen, bis der Künſtler einen zurückbehaltenen Arm deſſelben zeigte. Zu Bologna ſind von ihm die H. Petronia und ein Engel an der Arkade des H. Dominikus, zu Rom die koloſſaliſche Statüe Julius II. die Gruppe unſerer Lieben Frauen in der Peterskirche, die Grabmähler des Laurentius und Julius von Medicis, und am Grabmahle Julius II. ſein berühmter Moſes, eins der ſchönſten Werke der Neuern.

7. JAC. TATTI, bekannt unter dem Namen ſeines Geburtsortes Sanſavino, bei Arezzo im Toscaniſchen 1477 gebohren, war ein Schüler des Andr. Contucci, eines geſchätzten Bildners, und des Andr. del Sarte, eines berühmten Mahlers. Noch als Jüngling machte er zu Rom ein Modell von der berühmten Gruppe Laokoon, welches vor zwei andern nach Raphaels Urtheil den Preis erhielt, und in Erzt gegoſſen wurde. Auf einer Reiſe nach Frankreich, wohin er von Franz I. berufen war, wurde er von der Republik Venedig zu ihrem Architekten angenommen. Die Börſe auf dem S. Marcus Platze, nebſt den metallenen Statüen der Pallas, des Apoll, Mercur, und des Friedens, und dem allegoriſchen Basrelief iſt ſein Werk. Für ſeine Meiſterſtücke in der Bildnerei werden gehalten die marmorne Jungfrau in der St. Markus-Kirche, und Johannes der Täufer, gleichfalls von Marmor, in der Kirche Caſa Grande; man lobt im Allgemeinen die Leichtigkeit ſeiner Draperie und die Richtigkeit ſeiner Handlung. Er ſtarb 1570.

8. BACCIO BANDINELLI, 1487 zu Florenz gebohren, empfing von ſeinem Vater, einem geſchickten Goldarbeiter, und hernach von Ruſtici Unterricht. Als ein guter Zeichner wagte er es in der Mahlerei mit Michel Angelo um den Lorber zu ringen, aber es miſslang ihm. Er beſchäftigte ſich daher ausſchlieſslich mit der Bildnerei. Sein erſtes gröſseres Werk war ein Merkur von Marmor, den Franz I. erhielt; Leo X. bekam den Orpheus, der durch ſeine Leier den Cerberus beſänftigt. Franz trug ihm auf, den Laokoon in Marmor zu copieren, aber Clemens VII. behielt dieſe vortreffliche Copie zurück, welche 1762 durch eine Feuersbrunſt zu Florenz vernichtet wurde, und ſchickte jenem Könige Original-Antiken dafür.

Ban-

Bandinelli's Herkules ist zu Michel Angelo's David ein würdiges Gegenstück. Seine Manier ist gelehrt, aber wild; man siehet darin den Nachahmer Angelo's, vermisst aber die Größe des Charakters jenes Meisters. Er starb 1559.

9. PROPERZIA ROSSI von Bologna, starb 1530 in der Blühte des Alters. Sie stellte unter andern die Leidensgeschichte in Relief auf einem Kirschkern dar, und wurde berühmt durch die Büste des Grafen Guido, und zwei Engel von Marmor auf der Façade der Kirche der H. Petronia. Die Darstellung der Geschichte Josephs mit der Frau des Potiphar in Relief soll das Erzeugniss einer unglücklichen Leidenschaft für einen andern, als ihren Gatten, gewesen sein. Sie mahlte auch und stach in Kupfer.

10. J. GOUJON, gebohren zu Paris, ist der erste Französische Künstler, der seinem Vaterland Ehre machte. Ein Basrelief von ihm am Brunnen Notre-Dame, welches einen Flussgott und eine Najade darstellt, ist von grosser Eleganz, in Ansehung der Zeichnung. Mehrere Reliefs von ihm, im Louvre, vorzüglich aber die am Springbrunnen der Nymphen, welchen man die Fontäne der Unschuldigen nennt, werden in Ansehung der Zeichnung, der leichten Draperie und der geschickten, guten Ausführung von Dandré Bardon sehr gerühmt. Er war auch Baukünstler und Stempelschneider; seine Münze auf Catharina von Medicis wird sehr gesucht. Er kam 1572 bei dem Blutbade am Bartholomäustage um.

11. W. DELLA PORTA von Mayland, vervollkommnete sich in der Zeichnung, in welcher ihn anfänglich sein Oheim unterrichtet hatte, zu Genua bei Perino del Vago, in welcher Stadt er verschiedene Reliefs für die Capelle St. Johannes machte. Im Jahr 1573 ging er nach Rom, stellte daselbst mehrere Antiken wieder her, und setzte dem berühmten Herkules neue Beine an, welche Michel Angelo so schön fand, dass er die 27 Jahr nachher entdeckten Beine dieser Statüe anzusetzen nicht für nöthig hielt. Die zwei am Grabmahle Pauls III. von Michel Angelo, neben der des Papstes liegenden Figuren, sind von Porta. Die Gerechtigkeit ist von idealischer Schönheit. Die vier Propheten in den Nischen zwischen den Pilastern der ersten Arkade der St. Peterskirche sind seine vorzüglichsten Werke.

12. GERMAIN PILON von Paris, ist der Correggio in der Bildnerei; voll von Gracie, aber oft incorrect. Man hält ihn in Ansehung des Charakters der Zeuche für den ersten Bildner. Alle Werke, die man von ihm kennt, be-

befinden fich in mehrern Kirchen von Paris. Er ftarb 1605.

13. JOHANN von BOLOGNA, 1524 zu Douai gebohren, kam frühzeitig nach Rom, wo er die Meifterftükke der Alten und Neuern modellierte, und Unterricht von Michel Angelo genofs. Er mufste aus Armuth Rom verlaffen, und wollte in fein Vaterland zurück; aber ein Freund der Künfte gab ihm zu Florenz ein Stück Marmor, woraus er eine Venus bildete, wodurch er anfing, berühmt zu werden; die Gruppe Simfon und ein Philifter, für den Grofsherzog Franz von Medicis befeftigte feinen Ruhm. Sein koloffalifcher Neptun auf einem Baffin in dem Garten diefes Fürften, verdient Bewunderung, noch mehr aber der Raub einer Sabinerin auf dem Markte zu Florenz. Sein fliegender Merkur in Erzt ift durch Gipsabgüffe bekannt und berühmt. Sein Jupiter Pluvius ift unftreitig der gröfsefte Kolofs unter den neuern. Zu Genua, wohin er 1580 berufen wurde, machte er viele Modelle, welche in Erzt gegoffen wurden; zu Florenz gofs er felbft die Ritter-Statüen der Grofsherzoge Franz und Ferdinand Er arbeitete den Marmor gut, gab feinen Figuren viel Weichheit und Bewegung, und ift einer der erften Bildner unter den Neuern, obgleich ein wenig maniriert. Er zeigt gern, wie Michel Angelo, deffen erfter Nachahmer er ift, tiefe Kenntnifs der Anatomie; erreicht aber, ob er gleich bisweilen graciöfer ift, fein Urbild nicht. Er ftarb 1608.

14. PETER TACCA, Schüler des Johann von Bologna, und Vollender einiger von demfelben angefangener Werke, worunter man auch die Ritter-Statüe Heinrichs IV. rechnet, welche, wie einige vorgeben, nach einer Zeichnung des Cigoli gemacht worden fein foll. Er endigte auch das Pferd der Statüe Philipps III. und bildete die Statüe Philipps IV. allein, deren Pferd blofs auf den Hinterfüfsen fteht, wobei ihm, in Anfehung des Gleichgewichtes, Galilei behülflich gewefen fein foll. Diefe beiden Statüen ftehen in Madrid, im Park Buen-Retiro. Tacca ftarb 1640.

15. SIMON GUILLAIN, 1581 zu Paris gebohren, vervollkommnete fich in der Kunft, deren Anfangsgründe er von feinem Vater gelernt hatte, zu Rom, und ftellte Ludewig XIV. in feinem 10ten Jahre zwifchen feinem Vater und feiner Mutter, mit einer Fama, welche ihn mit Lorbern kränzt, in Erzt dar. Diefe Gruppe ftand am Pont-au-Change zu Paris, und machte den Künftler fehr berühmt. Seine beften Figuren find die am Portal der Sorbonne und die Apoftel in derfelben. Die Parifer Academie wur-

wurde zu feiner *Zeit* geftiftet, und er ward einer der zwölf Aelteften derfelben. Er ftarb 1658.

16. JAC. SARRASIN, 1590 zu Noyon gebohren, empfing den erften Unterricht von dem Vater des Simon Guillain, und ging darauf nach Rom, wo er fich frühzeitig unter den daligen gefchickten Künftlern auszeichnete. Der Cardinal Aldobrandin trug ihm einen Atlas und Polyphem auf, welche fich zu Frescati befinden, und neben fo vielen antiken Figuren noch immer viel Aufmerkfamkeit verdienen. Er arbeitete mehrere Werke mit Domenichino zugleich, unter denen man zwei Termen in Stuck auszeichnet. Sarrafin ftudierte den Michel Angelo fleifsig; erwarb fich feine Kunft, verband grofses Genie mit Eleganz und Gracie, und wurde in Frankreich, wohin er nach 18 Jahren zurück kehrte, in der Bildnerei das, was Vouet in der Mahlerei war, der Meifter einer an berühmten Künftlern fruchtbaren Schule. Seine gefchätzteften Werke in Frankreich find die Karyatiden am grofsen Pavillon des alten Louvre zu Paris, die Gruppe Romulus und Remus zu Verfailles, und zu Marli die Gruppe zweier Kinder und einer Ziege, welche zwar etwas maniriert find, aber wirklich Fleifch zu fein fcheinen. Er ftarb 1660.

17. FRANZ DU QUESNOI, welchen die Italiäner *il Fiamingo*, den Flamländer nennen, wurde 1594 zu Brüffel gebohren, erhielt den erften Unterricht von feinem Vater, und führte noch als Schüler einige öffentliche Werke zur Verfchönerung feiner Vaterftadt aus, wodurch er fich eine Penfion zu einer Reife nach Italien erwarb. Er modellierte zu Rom die beften Werke des Alterthums, wurde aber durch den Tod feines Befchützers, des Erzherzogs Albert, bald in die Nothwendigkeit verfetzet, für feinen Unterhalt zu arbeiten; er machte alfo kleine Figuren von Elfenbein und Holz, Heiligen-Köpfe u. d. g. In diefer Periode fchlofs unfer Künftler die innigfte Freundfchaft mit Pouffin, der fich in derfelben Lage befand; Pouffin bemühte fich den Styl der antiken Statüen in feinen Gemählden nachzuahmen, während Quésnoi feiner Sculptur die Weichheit der Gemählde Titians zu geben fuchte, und vermöge des Studiums diefes Mahlers in den Darftellungen der Kinder jeden Bildner übertraf. Man trug ihm daher die Modellierung der Gruppen von Kindern auf, welche fich neben den Säulen des Hochaltars der St. Peterskirche befinden. Sein 22 Palmen hoher Andreas in eben diefer Kirche ift eine der fchönften Statüen des neuern Rom, feine Sufanne zu Loretto wird bewundert wegen des Adels der Stellung, der Schönheit des Kopfes, des

ſanften Ausdruckes von Schamhaftigkeit und Frömmigkeit, und wegen der vortrefflichen Bekleidung. Er ſtarb 1646, und wie man ſagt durch Gift, das ihm ſein Bruder beibrachte.

18. J. LAUR. BERNINI, 1598 zu Neapel gebohren, machte ſchon in ſeinem achten Jahre den Kopf eines Faun, über welchen Kenner erſtaunten. Sein Vater führte ihn im zehnten Jahre nach Rom, woſelbſt er den ganzen Tag im Vatican zubrachte, und durch ſeine Verſuche die Hoffnung erweckte, ein zweiter Michel Angelo zu werden, welche er in der Folge jedoch nicht erfüllte. In ſeinem funfzehnten Jahre machte er die Statüe des H. Laurentius und des Aeneas, welcher ſeinen Vater trägt, beide von natürlicher Gröſse; der Ruhm, den er ſichdadurch erwarb, wurde durch ſeinen David, eines ſeiner beſten Werke, an dem man jedoch den niedrigen Ausdruck eines gemeinen Soldaten tadelt, noch vermehrt. Als er vierzig Jahr darauf dieſe Statüe ſahe, ſoll er traurig ausgerufen haben: Wie wenig Fortſchritte in der Kunſt hab' ich ſeit ſo vielen Jahren gemacht. Im achtzehnten Jahr bildete er die berühmte Gruppe Apoll und Daphne, welche für das Meiſterſtück der neuern Bildnerei gehalten wurde, und wenigſtens bis jetzt das angenehmſte Stück iſt. Sein Beſchützer, der Cardinal Maffei, ward unter dem Namen Urban VIII. Papſt, und trug ihm die Verzierung desjenigen Theiles der Peterskirche auf, welchen man la Confeſſione nennt; nach dem Tode dieſes Papſtes bildete er das Denkmahl deſſelben in derſelben Kirche, welches ſich, wie die meiſten ſeiner Werke, mehr durch Reichthum, als Weisheit in der Zuſammenſetzung und Anordnung auszeichnet. — Ludewig XIV. rief ihn 1665 nach Paris, woſelbſt er eine Zeichnung zur Façade des Louvre machte, welche jedoch nicht ausgeführt wurde, weil ſie mehr blendende als wirkliche Schönheiten darſtellte; ebendaſelbſt machte er auch die Büſte Ludewigs XIV. über deren Kühnheit in der Ausführung die Bildner erſtaunten. Nach ſeiner Rückkunft nach Rom bildete er die Ritter-Statüe eben dieſes Fürſten, welche auſſer der koloſſaliſchen Gröſse nichts Auszeichnendes hat. Am meiſten rühmt man ſeine H. Bibiana und Thereſe, in welcher letztern jedoch die Entzückung der göttlichen Liebe allzu ſehr einer unheiligen Wolluſt gleicht. — Bernini war in der Architektur faſt eben ſo berühmt, als in der Sculptur. Der Baldachin, die Confeſſion und die Kanzel der Peterskirche ſind ſeine vorzüglichſten Werke der Baukunſt. In Stunden der Muſse beſchäftigte er ſich auch mit der Mahlerei, und man kennt an 150 Gemählde von ihm. Er folgte in allen ſei-

nen

nen Werken mehr ſeinen ſonderbaren Launen, als der Regel des Geſchmacks, und den ſchönen Muſtern des Alterthums, häufte in der Bildnerei eine Menge von Stoffen und Falten zuſammen, über deren Anordnung und Ausführung man erſtaunt, die aber faſt immer phantaſtiſch ſind; ſuchte mehr Weichheit als Richtigkeit der Formen, mehr Glanz als Wahrheit, und ward ſeines groſsen Anſehens wegen, dem guten Geſchmack in den Künſten nachtheilig. Er ſtarb 1680.

19. ALEX. ALGARDI, 1602 zu Bologna gebohren, war in der Mahlerei ein Schüler Ludewig Carracci's; als er ſich in der Folge der Bildnerei widmete, lieſs er noch oft den Mahler durch ſeine Werke hervor blicken. Zu Mantua ſtudierte er die Mahlereien des Julius Romanus, zeichnete oder modellierte nach antiken Münzen und geſchnittenen Steinen, und verfertigte für den Herzog kleine Modelle von Elfenbein, welche in Erzt oder Silber gegoſſen werden ſollten, wodurch er eine kleine Manier erhielt. Er ging endlich nach Rom, ward Domenichino's Freund, welcher ihm zwei groſse Arbeiten verſchafte, eine Statüe des H. Johannes und der Magdalene, in übernatürlicher Gröſse in Stuck. Durch die letztere fing er an berühmt zu werden. Man trug ihm nun Ausbeſſerungen verſtümmelter antiker Statüen auf, unter denen die Stücke, welche er dem Herkules des Pallaſtes Verospi anſetzte, die merkwürdigſten ſind. Man fand nachher dieſe fehlenden Theile ſelbſt, aber Algardi's Wiederherſtellungen waren ſo ſchön, daſs man die Originalſtücke bloſs beilegte. Seine Gruppe der Enthauptung des H. Paul, in der Kirche der Barnabiten von Bologna, iſt vermöge der Kunſt der Zuſammenſetzung, der Schönheit des Ausdrucks und des Charakters ein vortreffliches Werk; ſein berühmteſtes aber iſt das Basrelief des Attila in der Peterskirche, wodurch er das leiſtete, wovon wir unter dem Artikel Basrelief ſprachen. Seine eherne Statüe des Papſtes Innocenz X. iſt die ſchönſte Statüe der Päpſte in Rom. Das Crucifix des Algardi iſt berühmt, und durch unzählige Copieen bekannt. Man warf ihm geſuchten Fleiſs in ſeinen Köpfen und Manier in ſeinen Draperieen vor. — Er zeichnete ſich auch in der Baukunſt aus, und radierte einige Blätter. Er ſtarb 1654.

20. FRANZ ANGUIER, 1604 zu Eu in der Normandie gebohren, übertraf ſeinen Lehrer Simon Guillain bald. Er arbeitete viel in England, ward in Rom Pouſſins Freund, und an der königlichen Academie zu Paris unter der Klaſſe der Lehrer angeſtellt. Dieſe Stadt

erhielt viele Werke von ihm; aber sein schönstes war das Mausoleum des Herzogs von Montmorency in der St. Marienkirche zu Moulins. Man warf ihm eine etwas zu runde und schwere Manier vor. Er starb 1699.

21. J. THEODON, ein Franzose von Geburt, und in Rom Bernini's Nebenbuhler. Die schöne Statüe des H. Johannes im Lateran erwarb ihm Bewunderung. Die Jesuiten setzten einen hohen Preis auf die Modelle zweier Gruppen, jede von fünf Figuren, mit welchen sie das Altar des H. Ignatius in der Kirche Jesu schmücken wollten; die berühmtesten Italiänischen Künstler erschienen im Wettstreit, und zwei Franzosen, Le Gros und Theodon erhielten die Preise. Die Gruppe des letztern stellt den auf den Götzendienst Blitze schleudernden Glauben dar. Im Leihhause zu Rom ist von ihm das Basrelief, die Söhne Jacobs eines Diebstahls wegen vor Joseph geführt, zu Versailles die Herme des Winters und des Sommers, und zu Paris in den Tuillerien die von Le Pautre vollends beendigte Gruppe Arria und Pätus. Er starb zu Paris 1680.

22. L. LERAMBERT, 1614 zu Paris gebohren, war in der Mahlerei Vouets, und in der Bildnerei Sarrasins Schüler. Seine ersten Arbeiten waren Büsten und Medaillons der vornehmsten Personen am Hofe Ludewigs XIII. Seine gröſseren Figuren waren ein Pan, ein Faun, eine tanzende Hamadryade, und eine Nymphe mit einem Tambourin; sie standen anfänglich am Bassin des Apollo zu Versailles, und wurden nachher in den Garten des Palais Royal gebracht; für denselben Garten machte er zwei Sphinxe von Marmor, und neben ihnen Knaben mit Blumenghirlanden in Erzt, und vier Gruppen, jede von drei Kindern von Marmor. Seine Werke zeigten viel Geschmack und Wahrheit, und eine gute Manier. Er starb zu Paris 1670.

23. P. P. PÜGET, 1622 zu Marseille gebohren, war Mahler, Baukünstler und Bildhauer. Er wurde in Rom mit Peter von Cortona bekannt, und studierte sich so sehr in die Manier desselben ein, daſs man viele seiner Gemählde für Werke jenes Meisters hielt. Hätten ihm seine Vermögensumstände erlaubt, die Antiken zu studieren, so würde sich kein neuerer Bildner mit Püget haben messen können. Er ging nach 6 Jahren in sein Vaterland zurück, woselbst er von dem Admiral Brezé den Auftrag empfing, das schönste Modell zu einem Schiffe zu machen. Er ging wieder nach Rom, und studierte die besten Mahlereien und Zeichnungen dieser Stadt. Nach seiner Zurück-

rückkunft nach Frankreich, mufste er feiner Gefundheit wegen die Mahlerei aufgeben; er widmete fich daher ganz der Baukunft und Bildnerei, in deren letztern er fich einen unfterblichen Ruhm erwarb. Seine erften Verfuche waren die zwei vortrefflichen koloffalifchen Termen am Hotel de Ville zu Toulon. Zu Genua machte er für die Kirche Unferer Lieben Frauen die 13 Fufs hohe marmorne Statüe des H. Sebaftian und Alexander Saoli, bald darauf für den Herzog von Mantua ein Basrelief, welches die Himmelfahrt darftellt. Der ftolze Le Brün bewunderte diefes Werk, und empfahl den Künftler an Colbert, der ihn wieder nach Frankreich zog, und ihm die Verzierung der Schiffe auftrug. Als Erholung nach feinen Berufsarbeiten entwarf er zu Toulon das Basrelief Alexander und Diogenes, vollendete er feinen berühmten Milou (den fterbenden Fechter) in dem Park zu Verfailles, fein Meifterftück, und eins der allerfchönften Werke der neuern Kunft, welches felbft dem Laokoon nicht nachftehen würde, wenn die Formen eben fo rein wären. Seine Gruppe Perfeus und Andromeda, in eben diefem Park, ift bei weitem weniger fchön, aber die Zartheit und Weichheit des Fleifches ift zu bewundern. Durch Le Brüns Cabale verliefs er feinen Poften, und ftarb 1634.

24. CASP. und BALTH. MARSY, 1624 und 1628 zu Cambrai gebohren, machten gemeinfchaftlich die ehernen Statüen Bacchus und Latona zu Verfailles, wodurch fie berühmt wurden; aber fie übertrafen fich felbft in der zweiten Pferdegruppe der Bäder des Apoll. Ihre Compofition ift voll Feuer, und ihre Ausführung elegant und fein. Der jüngere Bruder gab die Kunft auf, und der ältere machte nun Aurora, Africa, Mars und Enceladus zu Verfailles, in welchen Figuren man den jüngern Bruder gar fehr vermifste. Der ältere ftarb 1681 und der jüngere 1684.

25. FRANZ GIRARDON, 1630 zu Troies in Champagne gebohren, der berühmtefte unter allen Bildnern, welche unter und für Ludewig XIV. arbeiteten. Er follte ein Anwald werden, wurde aber auf vielfältiges Bitten zu einem Holzfchnitzer (*menuifier fculpteur*) gethan. Die Kirchen von Troies gewährten ihm in einer Menge hölzerner Statüen aus dem fechzehnten Jahrhundert, von einem guten Style, Mufter zur Nachahmung. Nach diefen Muftern bildete er eine Statüe der Jungfrau, welche feine Familie noch aufbewahret, und an welcher die Draperie fehr leicht behandelt ift. Er wurde dem Kanzler Seguier bekannt, und reifete auf deffen Koften nach Italien. Nach feiner Zurückkunft erwarb er fich Le Brüns Freundfchaft und

 ar-

arbeitete nach ſeinen Zeichnungen. Vier Statüen an den Bädern des Apollo erwarben ihm den Preis von 300 Louidors. Die Ritter-Statüe Ludewigs XIV. auf dem Platz Vendome war das erſte Werk der Neuern von dieſer Gröſse (21 Fuſs hoch), welche auf einen einzigen Guſs gegoſſen wurde. Unter ſeinen Werken im Park zu Verſailles zeichnet man aus die Bildnereien am Baſſin des Neptun, den Winter, die Pyramidenfontäne, vorzüglich aber die Gruppe, der Raub der Proſerpina. Die Pyramidenfontäne ausgenommen, ſämmtlich nach Le Brüns Zeichnungen. Man tadelt an ſeinen Werken, beſonders an denen in Marmor, einige Schwere. Er ſtarb 1715.

26. J. BAPT. TUBI, 1630 zu Rom gebohren, ward 1663 Mitglied der Pariſer Academie. Seine ſchöne marmorne Copie von der Gruppe Laokoon befindet ſich in den Gärten von Trianon. Zu Verſailles in der Mitte des Baſſins des Apoll iſt von ihm der Gott auf ſeinem Wagen mit vier Pferden, von Tritonen geführt; ferner die Fontäne der Flora, die Lyriſche Dichtkunſt, Acis und Galatea, und Amor mit einem Zwirnsknaul. Seine Religion und Unſterblichkeit in der St. Euſtachius-Kirche werden als ſchöne Werke gerühmt. Er muſste, wie alle Bildner ſeiner Zeit, nach Le Brüns Zeichnungen arbeiten.

27. MARTIN VAN DEN BOGAERT, bekannt unter dem Namen DESJARDIN, wurde 1640 zu Breda in Holland gebohren, und 1671 in die Pariſer Academie aufgenommen. Das erſte ſeiner gröſsern Werke war die Ritter-Statüe Ludewigs XIV., auf dem Bellecour zu Lyon. Die ſechs ſteinernen Gruppen, welche die Evangeliſten und die Kirchenväter vorſtellen, am Portal der Kirche des Collegiums Mazarin, der Abend, unter der Geſtalt der Diana mit einer Windhündin im kleinen Park zu Verſailles ſind gleichfalls von ihm. Am berühmteſten aber ward er durch das Denkmahl auf dem Platz *des Victoires*. Der König ſtand gerade, mit den Zeichen des Königthums, unter ſeinen Füſsen ein Cerberus. Dieſe Gruppe von 13 Fuſs Höhe, war der erſte Koloſs, mit einem einzigen Guſs vollendet. Das Piedeſtal war mit ſechs Basreliefs geſchmückt, und an den Ecken deſſelben lagen vier metallene gefeſſelte Sclaven. Bogaert ſtarb 1694.

28. ANTON COYSEVOX, 1640 zu Lyon gebohren, machte ſich ſchon vor ſeinem 17ten Jahre durch eine Statüe der Marie in dieſer Stadt bekannt, arbeitete nachher zu Paris unter Lérambert und andern geſchickten Künſtlern, und machte ſich frühzeitig berühmt. Die Statüe Ludewigs XIV. im Hofe des Hotel de Ville zu Paris war ſein erſtes öffentliches Werk; zu dem Pferde der Statüe deſſelben

ben Königes, welche die Stände von Bretagne errichten liefsen, wählte er 16 der fchönften Pferde, und von diefen wiederum die fchönften Theile aus, da fich Bernini blofs mit einem flüchtigen Studium begnügte. Die zwei geflügelten Pferde in den Tuillerien zu Paris, auf denen Mercur und Fama fitzt, find vortreffliche Beweife der Gefchicklichkeit, die er fich in diefem befondern Theile erwarb. Der Flötenfpieler, die Flora und eine Hamadryade eben dafelbft find fchöne Denkmahle der Kunft. Auffer mehrern fchätzbaren Statüen, die in verfchiedenen Städten Frankreichs zerftreut find, machte er viele Porträts in Büste und Medaillon. Er ftarb zu Paris 1720.

29. SEB. SLODZ, 1655 zu Antwerpen gebohren, ward Girardons Schüler. An feinem Hannibal in den Tuillerien, welcher die Ringe der Römifchen Ritter zählt, fchätzet man die Beftimmtheit der Formen und die Schönheit der Arbeit, vermifst aber Adel und Ausdruck. Zu Verfailles ift von ihm die Gruppe Proteus und Ariftäus, zu Marly die Statüe des Vertumnus. Er ftarb 1726.

30. PETER LE GROS, 1656 zu Paris gebohren, erhielt den erften Preis, und reifete in feinem zwanzigften Jahre mit einer Penfion nach Rom. Die Jefuiten fetzten auf zwei der fchönften Gruppen zur Verzierung des St. Ignatius Altars in der Kirche Jefu einen hohen Preis. Le Gros fchickte auf Anrathen der Jefuiten felbft feine Modelle eingepackt, als kämen fie von Genua; Künftler und Liebhaber bewunderten fie einftimmig, und fprachen ihnen den Preis zu. Den Ruhm, den er fich dadurch erwarb, vermehrte fein berühmtes Basrelief des H. Ludewig von Gonzaga, welches aus zwei ftark hervor fpringenden, durch Zwifchenfiguren von verfchiedenen Reliefs verbundenen Gruppen befteht. Unter die berühmten Werke desfelben wird auch die Figur des H. Stanislaus gerechnet. Der Heilige liegt auf feinem Sterbebette; Kopf, Hände und Füfse find von weiffem, fein Gewand ift von fchwarzem, und fein Bette von vielfarbigem Marmor; eine gefchmacklofe Wahl. Sein H. Dominicus in der Peterskirche wird unter die Meifterftücke von Rom gerechnet. — Er ging in fein Vaterland zurück, und wurde nicht fo aufgenommen, als er es verdiente; er verliefs es daher nach zwei Jahren wieder, während welcher er wahrfcheinlich die Römifche Dame in den Tuillerien machte, die für ein herrliches Denkmahl der Wiffenfchaft und des Gefchmakkes des Künftlers gehalten wird. Nach feiner Rückkehr nach Rom bildete er verfchiedene Werke, unter denen fich die H. Therefe in der Carmeliter-Kirche zu Turin befonders auszeichnet. Sein Grundfatz war: Was weiter

nichts als angenehm ist, und keinen grofsen Charakter hat, ist nicht schön. Er konnte sich über die Gleichgültigkeit, welche ihm die Academiker zu Paris bewiesen hatten, nie beruhigen, und starb 1719, wie man vermuthet, aus Harm.

31. NICOLAS COUSTOU, 1658 zu Lyon gebohren, ging im 18ten Jahr auf die Pariser Academie, erhielt im 21sten den ersten Preis, und reiste mit Pension nach Rom, wo er vorzüglich Michel Angelo und Algardi studierte, und das Rauhe des Einen durch das Angenehme des Andern mäfsigte. Hier machte er von dem ruhenden Herkules eine Copie. Nach drei Jahren kehrte er in sein Vaterland zurück, und wurde sehr gesucht. Sein erstes und Hauptwerk war die Gruppe, die Vereinigung der Seine und Marne, neun Fufs hoch, in den Tuillerien. In der Tritonen-Gruppe zu Versailles, noch mehr aber in der Herabnehmung vom Kreuze, in der Kirche Notre-Dame zu Paris, zeigte der Künstler alle seine Talente. Sein letztes und geschätztestes, obgleich unvollendetes Werk ist das Basrelief *Le passage du Rhin*, zu Versailles. Die Formen seiner Werke sind rein, man vermifst aber in ihnen den Charakter des Alterthums, und findet zu viel Französischen Geschmack, besonders in seinen Jägern zu Marly. Er starb 1733.

32. CAMILL RUSCONI, 1658 zu Mayland gebohren, copierte zu Rom den Antinous, den Raub der Proserpina, den Belvederischen Apoll, den Farnesischen Herkules zwei Mahl in Stuck. Seine ersten Arbeiten in Marmor waren das Grabmahl des Pallavicini und Fabretti, die Apostel Matthäus, Andreas, Johannes und Jacob im Lateran. Sein vorzüglichstes Werk ist das Grabmahl Gregors XIII. in der Peters-Kirche. Erfindung und Ausführung desselben sind gleich schön. Er starb 1728.

33. PETER LE PAUTRE, 1660 zu Paris gebohren, machte die Gruppe Aeneas, Anchises und Ascanius, in den Tuillerien, welche unter die schönsten Werke Französischer Bildner gerechnet wird. Dem Aeneas fehlet jedoch mehr Gröfse, Schönheit, Adel und Heroismus. Seine H. Marcelline ist ein schätzbares Werk. Er starb 1744.

34. ROBERT LE LORRAIN, 1666 zu Paris gebohren, ein Schüler Girardons, hatte als Künstler wenig Glück. Nach seiner Rückkehr aus Italien vollendete er zu Marseille einige von Püget angefangenen Werke; führte zu Paris die Modelle des Girandon in Marmor aus; und fertigte viele kleine Cabinetstücke, unter welchen der Kopf einer Bacchantin von Vancleve, einem ge-

geschickten Künstler, für eine Antike gehalten und bezahlt wurde. In den Tuillerien ist ein Bacchus von ihm. Er starb zu Paris 1743.

35. ANGELO ROSSI, 1671 zu Genua gebohren, ging in seinem 18ten Jahre nach Rom, und machte sich durch drei Basreliefs in der Capelle des H. Ignatius in der Peters-Kirche rühmlich bekannt. Sein Basrelief am Grabmahl Alexanders VIII. wurde auf Befehl Ludewigs XIV. abgeformt, und in der Französischen Academie zu Rom als Muster aufgestellt. Seine Kunst im Relief ist es, welche ihm einen unsterblichen Nahmen machte, und in welcher er es mit weit einfachern Mitteln, mit geringerer Hervorspringung der Figuren des Vordergrundes weiter brachte, als sein grosser Vorgänger Algardi. Unter seinen wenigen Statüen zeichnet man die kolossalische Figur des H. Jacob, und einen jungen Satyr aus, der eine Weintraube isset. Er starb 1715.

36. W. COUSTOU, 1678 zu Lyon gebohren, der Bruder des Nicolas, übertraf noch denselben. Er arbeitete mit Le Gros am Basrelief des H. Ludewig von Gonzaga, vollendete das von seinem Bruder angefangene Basrelief *Le passage du Rhin*, und machte mehrere vortreffliche Darstellungen in derselben Gattung. In den Gärten zu Marly sind von ihm Daphne (oder vielleicht richtiger Atalante) und Hyppomenes, die Gruppe, der Ocean und das Mittelländische Meer, und die letzten und vielleicht schönsten seiner Werke, zwei Gruppen, deren jede ein Pferd und einen Menschen vorstellt. Seine eherne, zehn Fuss hohe Figur des Rhone, ehemals neben der Statüe Ludewigs XIV. zu Lyon, kann als ein Hauptwerk betrachtet werden. Er starb 1746.

37. FRANZ DÜMONT, 1688 zu Paris gebohren, erhielt noch sehr jung den ersten Preis, wurde aber von der Reise nach Italien abgehalten, und in seinem 23sten Jahre Mitglied der Acadamie. Sein erstes grösseres Werk war ein vom Blitz getödteter Titane, in einem schönen Styl und fein gearbeitet. Seine Hauptwerke sind Johannes und Joseph in der Kirche der H. Sulpicia, Petrus und Paulus ebendaselbst. Er wurde erster Bildner des Herzogs von Lothringen. In Lille wollte er noch die letzte Hand an das Grabmahl des Herzogs von Melün legen, als das Gerüst unter ihm brach, wobei er Schaden nahm. Er starb 1726.

38. EDMUND BOUCHARDON, 1698 zu Chaumont in Champagne gebohren, studierte anfänglich die Mahlerei leidenschaftlich; kam nachher in die Schule des Willhelm

helm Coustou, erhielt nach einer Zeit den ersten Preis, und reisete nach Rom, wo er nächst den Alten Raphael und Domenichino studierte. Er machte von einem antiken schlafenden Faun eine schöne Copie; bildete Porträts in jenem schönen einfachen Geschmacke, welcher den Charakter seines Styles ausmacht. Nach seiner Zurückkunft nach Paris machte er für die Kirche der H. Sulpicia acht Apostel, Christus und Maria; die beiden metallenen Engel ebendaselbst, welche das Pult halten, trugen viel zu seinem Ruhme bei. In der Fontäne, in der Strasse Gronelle, dem vorzüglichsten seiner Werke, zeigte er alle seine Talente als Bildner und Architekt; aber am berühmtesten ward er durch seinen Amor zu Choisy, der sich aus der Keule des Herkules einen Bogen macht. Sein letztes ihm ganz würdiges Werk war die Ritter-Statüe Ludewigs XV. vielleicht das schönste Werk dieser Gattung, welches je hervor gebracht wurde. Er starb 1762.

39. LAMBERT SIGISBERT ADAM, 1700 zu Nancy gebohren, studierte und copierte zu Rom zehn Jahr die Antike, und stellte die zwölf marmornen Statüen wieder her, welche die Geschichte des Achilles darstellen, wie er vom Ulysses erkannt wird. Die alten Theile dieser Statüen sollen von den neu angesetzten nicht zu unterscheiden sein. In Originalwerken aber unterscheidet sich Adam sehr von der Antike. Sein erstes bedeutendes Originalwerk war das Basrelief in der Capelle des H Johannes, welches die Maria darstellt, wie sie dem H. Andreas Corcini erscheint. Die Römer loben es sehr. Nach seiner Rückkehr nach Frankreich zierte er die Cascade zu Saint-Cloud mit zwei 18 Fuss hohen schätzbaren Statüen, die Seine und Marne. Zwei Gruppen, die er für die Gärten zu Choisy machte, und welche die Jagd und Fischerei vorstellen, erlangten die Zufriedenheit der Kenner nicht, weil der Künstler seinen Fleiss und seine Kunst vorzüglich an das Beiwerk gewendet, und die Diana der einen, und die zwei Nymphen der andern Gruppe weniger schön gearbeitet hatte. Sie wurden vielleicht deswegen an den König von Preussen geschenkt, und befinden sich zu Sans-Souci. Die Gruppe Neptun und Amphitrite zu Versailles ist von ihm. Er gab eine Sammlung antiker Griechischer und Römischer Sculpturen nach seinen Zeichnungen gestochen heraus, und starb 1759.

40. J. BAPT. LEMOYNE, 1704 zu Paris gebohren, suchte von seiner frühsten Jugend an das Schmeichelnde der Mahlerei mit der ernsten Würde der Sculptur zu vereinigen, wodurch er aber der Kunst mehr schadete als nutzte. Er hatte seinen Geschmack durch die grossen Modelle

delle der Alten und durch die herrlichen Werke der Römischen Schule nicht gereinigt und veredelt, und zeigte daher allzu viel Französische Manier, war in seinen Werken zwar voll Geist und Feuer, aber incorrect. Im Hotel Soubise befindet sich von ihm die Politik, die Klugheit, die Geometrie, die Astronomie, die epische und dramatische Dichtkunst. Zu Bordeaux war von ihm eine kolossalische Ritter-Statüe Ludewigs XV. und zu Paris in der militärischen Schule eine zu Fuss. Er starb 1778.

41. REN. MICHAEL SLODZ, bekannter unter dem sehr wenig verdienten Namen Michel Angelo, wurde 1705 zu Paris gebohren, erhielt zu Rom, wo er sich beinahe 17 Jahre aufhielt, oft den Vorzug vor den Italiänischen Künstlern, und wurde zur Verfertigung der Gruppe des H. Bruno in der Peters-Kirche erwählt; sein Grabmahl des Marquis Capproni ist wegen des Ausdrucks und der Kunst der Draperie ein sehr schätzbares Werk, so wie das der beiden Erzbischöffe zu Vienne im Dauphiné Montmorin und Auvergne. Slodz zeichnete sich vorzüglich in der Behandlung der modernen Draperie aus, fehlte aber bisweilen gegen die Reinheit der Formen. Er starb 1764.

42. NIC. SEB. ADAM, Sigisberts Bruder, 1705 zu Nancy gebohren, erhielt in seinem 23sten Jahre von der St. Lucas-Academie zu Rom den ersten Preis. Er studierte fleissig die Antike, stellte einige verstümmelte Statüen wieder her, und beschäftigte sich in Stunden der Musse mit der Mahlerei. In seinem 29sten Jahr stellte er den Märtyrertod der H. Victoria für die Capelle zu Versailles auf einem Basrelief dar, welches man für eins seiner besten Werke hält. In der Hauptgruppe des Neptunus-Bassins zu Versailles, welche sein Bruder bildete, sind die Nereide, das Kind, die Seekuh, die Seeungeheuer und der Delphin von ihm. Eins seiner letzten Werke war Prometheus. Er starb 1778.

43. J. BAPT. PIGALLE, 1714 zu Paris gebohren, hatte von Natur wenig Anlage zur Kunst, ersetzte aber diesen Mangel durch unermüdeten Fleiss. Um nicht unnöthiger Weise viele Zeit zu verlieren, machte er seine Studien und Copieen nach antiken Statüen zu Rom, wo er sich 3 Jahre aufhielt, bloss in Demirelief. Nach seiner Zurückkunft fing er zu Lyon seinen Merkur an, welcher allein ihm einen grossen Namen unter den Künstlern machen konnte, und ihm die Aufnahme in die Academie erwarb. Auf Befehl des Königes führte er diesen Merkur im Grossen aus, und machte die Venus zum Gegenstück desselben. Sie ist vortrefflich gearbeitet, kommt aber dem Merkur nicht gleich. Beide Stücke erhielt der König von

Preus-

Preussen. Das berühmte Grabmahl des Marschalls von Sachsen zu Strasburg, und die wegen der Statüe eines Bürgers berühmte Statüe Ludewigs XV. zu Reims war sein Werk. Sein Knabe mit einem Käficht, aus welchem der Vogel entflogen war, erwarb ihm wegen der Wahrheit der Formen und des Ausdrucks vielen Beifall. Er starb 1785.

44. W. COUSTOU, der Sohn des unter N. 36. genannten Künstlers, wurde 1716 zu Paris gebohren, und half nach seiner Zurückkunft von Rom seinem Vater an der Pferdegruppe zu Marli. Sein erstes öffentliches Werk war die Apotheose des H. Franz Xavier in Marmor, für die Jesuiten zu Bordeaux. Er blieb lange ohne Beschäftigung, bis ihm der König von Preussen den Mars und die Venus auftrug. Die Heimsuchung Mariä auf einem metallenen Basrelief in der Capelle zu Versailles, ist das Werk dieses Künstlers, dem man im Allgemeinen die Erfindung in seinen Werken nicht abspricht, aber man weiss, dass er sie oft von andern geschickten Künstlern, und namentlich von einem ziemlich unbekannten Düpré ausführen liess. — Er starb 1777.

Wir setzen diejenigen Künstler, welche sich in unserm Vaterlande in der Bildnerei vorzüglich hervor thaten, um sie vor den Italiänischen und Französischen auszuzeichnen, am Schlusse dieses Artikels.

45. ALBRECHT DÜRER, 1470 zu Nürnberg gebohren und 1528 daselbst gestorben, war ein allgemeines Künstlergenie, zeichnete sich ausser der Mahlerei, dem Holzschneiden und Kupferstechen, welche letztere Kunst kurz vor ihm erst erfunden worden war, auch in der Baukunst und Bildnerei aus.

46. LEONHARD KERN, zu Forchtenberg ums Jahr 1580 gebohren, bildete seine in Deutschland erlangte Geschicklichkeit in Italien aus, und arbeitete in Holz, Stein und Elfenbein mit vieler Kunst. Sein Sohn Johann Jacob folgte dem Beispiel seines Vaters, und arbeitete zu Amsterdam und London.

47. GOTTFRIED LEYGEBE, 1630 zu Freystadt in Schlesien gebohren, 1683 zu Berlin gestorben, besass die bis auf ihn unbekannte Kunst, aus einer Masse von Eisen kleine Ritterstatüen zu schneiden; von ihm ist der Kaiser Leopold I. zu Kopenhagen, Karl II. von England als der H. Georg zu Dresden, und Kuhrfürst Friedrich Willhelm als Bellerophon zu Berlin.

48. RAUCHMÜLLER, welcher an der 1693 vollendeten Dreifaltigkeits-Säule zu Wien arbeitete, wurde in

in der Darſtellung von Luft, Waſſer und Wolken von Niemanden übertroffen.

49. ANDREAS von SCHLÜTER, 1662 zu Hamburg gebohren, ſtudierte in Italien vorzüglich den Michel Angelo, und wurde nach Berlin berufen, wo er unter andern vielen Werken das Zeughaus verzierte, und das Modell zur vortrefflichen Ritterſtatüe des Kuhrfürſten Friedrich Wilhelm machte, welche 1700 von Johann Jacobi gegoſſen wurde.

50. BALTHASAR PERMOSER, 1650 im Salzburgiſchen gebohren und 1732 zu Dresden geſtorben, hat zu Berlin und Dresden viele, und zu Leipzig einige vortrefliche Arbeiten hinterlaſſen.

Uebrigens ſind noch Konrad Osner aus Nürnberg, Zwenkhof aus Wien, welche den Sommerhof und Garten zu St. Petersburg mit hölzernen und marmornen Statüen verzierten, und Dunker und Stahlmeier aus Wien, zwei ſehr gute Modellierer, Wiedemann und Schwarz aus Dresden, C. B. Adam, Sigisbert Michel, und die Gebrüder Ränz rühmlich zu erwähnen. Auch iſt Demoiſelle Collot, nebſt Properzia Roſſi (ſ. N. 9.), das einzige Frauenzimmer, welche es in der Bildnerei weit brachte, nicht zu vergeſſen. Sie iſt eine Schülerin des berühmten Falconet, und machte das Modell zu dem Kopfe der Ritterſtatüe Peters I. welche Falconet von 1768 bis 1770 in 18 Monaten vollendete. Und es iſt bekannt, daſs auch Oeſer in mehrern Werken bewies, er könne den Meiſſel mit nicht geringerer Geſchicklichkeit und Kunſt führen, als den Pinſel. *G.*

Bindung.

(*Muſik.*)

Liaiſon, Ligatura. Harmonie und Geſang haben beide ihre Bindungen. Für den erſten Fall entſtehen ſie, wenn ein oder mehrere Intervalle in einem Accorde verweilen, und ohne Anſchlag zu einer Signatur des folgenden werden, indeſs dieſes bei den übrigen von jenem Accorde durch einen erneuerten Anſchlag geſchieht. So erwachſen Diſſonanzen, und ſo iſt die Art ſie vorzubereiten. Gebundene Noten im Geſange und in Inſtrumental-Muſik ſind die, welche mit einem Bogen bezeichnet werden. In Beziehung auf Vortrag ſind ſie das Gegentheil von *ſtaccato.* *B.*

Bi-

Bion.

Ein Griechischer Idyllendichter, von welchem unter dem Artikel Theokrit gehandelt werden wird.

Blumen.

(*Mahlerei.*)

Blumen müssen in der Mahlerei aus zwei verschiedenen Gesichtspuncten beurtheilet, und in zwei sehr verschiedenen Manieren behandelt werden. Der Mahler mahlet Blumen, entweder bloss und einzig aus der Absicht, die zärtlichsten, lieblichsten Kinder der Natur in seinem Kunstwerke darzustellen, oder ein anderes von ihm geschaffenes Werk damit zu verzieren. Im ersten Falle sind die Blumen Hauptwerk, im zweiten Beiwerk.

Blumen als Hauptwerk erfordern den pünctlichsten Fleiss, die eigensinnigste Treue, das geübteste Auge für die Töne der Farben, und das feinste Gefühl. Ohngefähre Formen und Umrisse und ohngefähre Farbengebung leisten bei der Blumenmahlerei nicht Genüge; eine gemahlte Blume, die nicht vollkommen ist, ist schlecht. Die neuern Beobachter der Natur haben bemerkt, dass auch die Blumen einiger so zu sagen geistiger Ausdrücke nicht ermangeln, haben Rührungen in denselben entdeckt, welche ein gewisses sympathetisches oder antipathetisches Gefühl in ihnen nicht undeutlich ahnden lassen; einige von ihnen ziehen sich bei der leisesten Berührung zusammen, andere entfalten ihre Schönheiten am Tage, andere bei der Kühle der Nacht; verschiedene neigen sich gegen andere Gattungen, oder wenden sich von ihnen; ein feinfühlender und geschmackvoller Mahler wird wie Verendael, Segher, Van Huysum diese Neigungen und Abneigungen der Blumen in seinem Kunstwerke seiner höchsten Aufmerksamkeit würdigen, aber vielleicht in der Zusammensetzung auf die Jahreszeit oder Gleichzeitigkeit der verschiedenen Blumen weniger Rücksicht nehmen, wenn er anders durch einen Verstoss dagegen höhere Schönheiten erreichen kann, wie Virgil kein Bedenken trug, die weit später lebende Dido mit dem Aeneas zu gruppieren.

Blumen als Gegenstand der Verzierung oder Charakterisierung historischer Stoffe müssen nach den Grundsätzen des Beiwerks (S. diesen Artikel) behandelt und beurtheilt werden. Die Manier, in

welcher die Hauptgegenſtände ausgeführt ſind, wird jedoch die Manier dieſer Nebenwerke beſtimmen; und der Grundſatz der Einheit ſowohl allzu willkührliche, unbeſtimmte, vage Nachahmung, als allzu fleiſsige, genaue, glänzende Ausführung verwerfen, weil in dem erſtern Falle die Haltung des Charakters, in dem letztern aber das Intereſſe für die Hauptgegenſtände nur allzu leicht leiden könnte. Blumen in hiſtoriſchen oder andern Werken der Mahlerei ſind alſo untergeordnete Theile des Ganzen, und dürfen daher weder genaue und fleiſsige Ausführung, noch auch ihren natürlichen Farbenglanz bekommen, weil ſie ſonſt das Auge einzig auf ſich ziehen würden. *G.*

Bogen.

(*Muſik.*)

Ueber gewiſſe Noten eines Tonſtücks gezogen, bedeutet, daſs ſelbige unabgeſetzt, gebunden, in einem Athem oder einem Bogenſtrich zu nehmen ſind. Beim Geſange wird er auch öfters gebraucht, um eine leichte Ueberſicht der zu dieſen oder jenen Noten beſtimmten Sylben zu gewähren. Was der Bogen ſei, mit dem gewöhnlich die Saiteninſtrumente beſtrichen werden, bedarf keiner Erläuterung; aber der rechte Gebrauch deſſelben in ſeinem ganzen Umfange gäbe hinreichenden Stoff zu einer deſto ausführlichern theoretiſchen Abhandlung. *B.*

Bogenflügel.

(*Muſik.*)

Ein in neuern Zeiten wieder bekannt gewordenes und durch Hohlfeld verbeſſertes Geigenwerk mit Taſten und Bogen von Pferdehaar, welches ſich nach dem Tode dieſes Mannes die Berliner Academie zueignete, um es allgemein bekannt zu machen. Der Zweck dieſes Inſtruments, dem Claviere die ihm fehlende Vollkommenheit in Aushaltung der Töne wie bei der Violine zu geben, iſt freilich ſehr gut; hat aber ungeheure Schwierigkeiten zu überſteigen, wenn ſanfter Anſchlag, Feinheit und Schattierung des Tons, dabei Statt finden ſollen. *B.*

Bogenhammerflügel.

(*Muſik.*)

Iſt eine neuere Erfindung des Herrn Greiner in Wezlar. Er beſteht aus zwei Clavieren, von welchen

das obere mit Drahtsaiten, und das untere mit Darmsaiten bezogen ist. Beide Claviere können zugleich, aber auch einzeln gespielt werden. Das erstere ist mit Hämmerchen versehen, das letztere wird mit einem hierzu aptierten Bogen gespielt. *B.*

Bogenstellung.

(*Baukunst.*)

Arkade. Eine Reihe von Oeffnungen, die oben mit Bogen geschlossen sind, und wo sich allemal zwischen zwei Oeffnungen ein Pfeiler befindet. Die Bogenstellungen sind keine neuere Erfindung, sondern man trifft sie schon bei den alten Griechen und Römern an. Sie wurden bei den Theatern und Amphitheatern gebraucht, wie an dem Theater des Bacchus zu Athen, an dem Theater des Marcellus und dem Colosseum zu Rom, und an dem Amphitheater zu Verona. Die Römer bedienten sich ihrer ebenfalls bei den Wasserleitungen. Jetzt werden sie auch an Wohngebäuden angebracht und bisweilen bei den öffentlichen Plätzen angewandt, um einen Gang zu erhalten, unter dem man bei schlechtem Wetter, geschützt vor Regen und Wind, gehen kann, bisweilen aber auch in den Höfen der Gebäude rings herum geführt, wo sie sich entweder nur vor dem untern Stockwerke befinden, oder zwei, drei Stockwerke hoch über einander angelegt sind.

Man kann die Pfeiler bei den Bogenstellungen entweder ganz einfach und massiv machen, oder sie mit Säulen und Pilastern verzieren.

Macht man die Pfeiler einfach, so sehen sie am besten aus, wenn sich ihre Breite zu der Breite der Oeffnung des Bogens im Lichten verhält, wie 2 zu 3, die Breite des Bogens aber muss zu seiner Höhe das Verhältniss, wie 1 zu 2 haben. Der Bogen kann zwar auch etwas höher gemacht werden, niemals aber niedriger, doch darf, wenn er mehr Höhe bekommt, dabei das Verhältniss der Breite zur Höhe, wie 2 zu 5, nicht überschritten werden. Die Pfeiler ganz glatt zu lassen, ist nicht gut, weil sie sonst ein gar zu einfaches Ansehn erhalten. Es ist daher besser, dass man sie mit einem Kämpfer bekröne, und darauf den Bogen aufsetze, diesen aber mit einer aus etlichen Gliedern bestehenden Einfassung und mit einem Schlussteine verziere. Man kann aber auch an den Pfeilern bäurisches Werk anbringen, und dieses ohne oder mit einem Kämpfer machen. Müssen bisweilen die Pfeiler breiter, als nach dem angegebe-

benen Verhältniſſe gemacht werden, ſo kann man ihnen das Anſehen der zu groſsen Breite dadurch benehmen, daſs man ſie mit einem Vorſprunge, mit Feldern, oder Niſchen verziert.

Dieſe einfachen Pfeiler kommen bei Bogenſtellungen ſeltener vor, als die mit Säulen oder Pilaſtern beſetzten. Die Verzierung mit Säulen iſt hier nicht paſſend, weil ganz frei ſtehende Säulen nicht gut dabei können angebracht werden, die Wandſäulen aber ſich mit dem guten Geſchmacke nicht wohl vertragen. Die Pilaſter werden daher für ſolche Pfeiler die ſchönſte Zierat abgeben. Die Pfeiler müſſen niemals ſchmähler gemacht werden, als zwei Pilaſter-Breiten austragen, ſo, daſs wenn der Pilaſter in der Mitte des Pfeilers ſteht, der übrige Raum, auf jeder Seite des Pilaſters, die Hälfte der Breite des Pfeilers beträgt. Dieſer Raum wird der Nebenpfeiler genannt, welcher allezeit mit einem Kämpfer gekrönt ſein muſs, worauf die Schenkel des Bogens aufſtehen. Es iſt hierbei noch zu bemerken, daſs, wenn man ſich Doriſcher Pilaſter bedient, die Pfeiler breiter zu machen ſind, als wenn man Joniſche oder Korinthiſche braucht. Es muſs auch bei dem Kämpfer, der Bogen-Einfaſſung und dem Schluſsſteine auf die verſchiedenen Säulen-Arten Rückſicht genommen werden, damit bei der Doriſchen weniger Verzierungen und Glieder, als bei der Joniſchen, und bei dieſer weniger Zieraten als bei der Korinthiſchen angebracht werden. Die Oeffnung des Bogens kann hier eben ſo hoch ſein, als bei den einfachen Pfeilern. Die Pilaſter werden entweder unmittelbar auf die Erde, oder auf Poſtamente geſetzt. Jede dieſer Arten von Bogenſtellung erfordert andere Einrichtungen und Verhältniſſe, die man in den Anweiſungen zu der Baukunſt angeführt und beſchrieben findet.

Man könnte zwar auch bei den Bogenſtellungen die Pfeiler ganz weglaſſen, an ihrer Statt aber Säulen gebrauchen, und die Bogen entweder auf die Capitäle der Säulen ſtellen, oder auf das Gebälke der Säulen, das in der Oeffnung des Bogens durchſchnitten ſein, und daſelbſt ſeine ordentlichen Ausladungen bekommen müſste. Allein dieſes iſt theils der Feſtigkeit, theils dem guten Geſchmacke zuwider. Und obgleich ſchon bei den Römern Bogenſtellungen auf Säulen gebräuchlich waren, ſo ſind ſie demungeachtet nicht nachzuahmen. Sie kamen aber bei den Römern zu einer Zeit auf, da die Kunſt ſchon ihrem Verfalle entgegen ging, nämlich zu den Zeiten Diocletians und Conſtantins des Groſsen.

Die beſte Form der Bogen zu den Bogenſtellungen iſt der halbe Zirkel, denn die elliptiſchen und gedrückten

Bogen fallen nicht ſo angenehm in das Auge. Die Rundung des Bogens muſs aber ganz geſehen werden, weil ſie ſonſt als ein gedrückter Bogen erſcheinen würde. Daher muſs ſie über den Kämpfer ſich zu erheben anfangen.
St.

Boſſe.

(*Bildnerei.*)

Boſſe, oder Ronde-Boſſe nennt man im Gegenſatz der auf einem Relief vorgeſtellten Figuren, die völlige freie Ausführung derſelben, Modelle von Statüen in Gips und gebrannter Erde, oder Statüen in Erzt und Stein. Der Zeichner zeichnet darnach, wie er eine Academie zeichnet. Siehe die Artikel Academie und Antike.
G.

Bourdon.

(*Muſik.*)

Hummelbaſs, Grundbaſs, welcher beſtändig den nämlichen Ton angiebt, wie es bei ſolchen Stücken gewöhnlich iſt, welche Muſetten genannt werden. Man ſehe den Artikel Muſette. *B.*

Bourrée.

(*Muſik und Tanzkunſt.*)

Eine Art von Tonſtück, welches ſich zu dem Tanze gleiches Namens ſchickt. Den Urſprung deſſelben leitet man aus der Auvergne her, wo es noch jetzt gebräuchlich iſt. Die Bourrée hat einen lebhaften Gang, und wie die meiſten Tänze, zwei Theile, und vier Takte, oder zweimal, auch dreimal vier Takte. *B.*

Boutade.

(*Muſik.*)

Bedeutete ehemals eine Art von kleinem Ballet, welches man auf den erſten Einfall als ein Impromptu vortrug, oder vorzutragen ſchien. Man hat dieſen Namen auch bisweilen ſolchen Tonſtücken oder muſikaliſchen Gedanken gegeben, welche unter *Cappriccio*, Phan-

Phantasie verstanden werden. Man sehe diese beiden Artikel. *B.*

Brechung.

(*Musik.*)

Siehe den Artikel Harpeggio.

Brücken.

(*Schöne Gartenkunst.*)

Die Brücken, deren sich der Gartenkünstler bedient, gehen gewöhnlich nur über kleine Canäle oder Bäche, und sind blofs bestimmt, dem Spatziergänger einen bequemen Uebergang zu gewähren. Leichtigkeit, Bescheidenheit und Eleganz der Bauart werden daher nächst der Festigkeit die ersten Erfordernisse derselben sein. Hohe Bogen würden den Schein grofser angewandter Mühe haben, würden nicht nur ganz zwecklos, sondern auch gewisser Maafsen zweckwidrig sein; künstliche Ausarbeitung des Geländers, Schwerfälligkeit der Bauart, würde mit dem freien Spiele der Gegenstände umher, mit den leichten, natürlichen Baum- und Strauchgruppen widerlich contrastieren.

Mannigfaltigkeit in Ansehung ihrer Form, schwankende Linien in Ansehung der Standorte der einzelnen Brücken ist in Gärten, wo keine Scene, kein Baum sich in dem andern wiederhohlen darf, nicht nur eine unnachlafsliche Bedingnifs, sondern der Gartenkünstler gewinnet noch, was den letztern Punct betrifft, dadurch ein neues Mittel zur Erreichung unendlich mannigfaltiger Ansichten, da er, wenn er mehrere Brücken in einer geraden Linie hinter einander setzte, auf jeder von ihnen dem Betrachter denselben Anblick vorlegen würde.

Uebrigens verbannet der Geschmack steinerne Brücken nicht ganz aus den Gärten; sehr gut wird eine etwas verfallene steinerne Brücke auf den Anblick von alten Ruinen vorbereiten, und eben so schön eine Kettenbrücke von einer Felsspitze zu der andern leiten, wie an manchen Plätzen von sanftem, lieblichem Charakter eine einfache Pfoste mit einer Lehne eine hinlänglich schöne Brücke bilden wird. *G.*

Büſte.

(*Bildende Künſte.*)

Die Darſtellung der obern Theile des menſchlichen Körpers, des Kopſes, der Schultern und eines Theiles der Bruſt, wird, vorzüglich wenn dieſe Darſtellung ein Werk der freien Bildnerei (nicht auf einem Grunde in Relief) iſt, Büſte genannt, jedoch bedienet man ſich dieſes Ausdrucks auch von einer ſolchen gemahlten Darſtellung. Man ſehe den Artikel Porträt. *G.*

C.

C.

(*Musik.*)

Bezeichnet zunächst in der Musik einen Ton, und zwar, denjenigen, welchen man in dem gegenwärtigen diatonischen Tongeschlecht als den ersten gelten lässt. Was C für eine Bedeutung habe, wenn es als Vorzeichnung gebraucht wird, und dem Worte Schlüssel vorgesetzt wird, findet man unter dem Artikel Schlüssel.

B.

Cabinet.

(*Bildende Künste.*)

Neben grossen Sählen, in welchen Werke der Kunst oder der Natur aufgestellt sind, befinden sich oft kleinere Gemächer, in welchen die ausgesuchtesten Stücke ausgestellet sind; diese kleinern Gemächer werden Cabinette genennt, daher man diesen Namen auch den Sammlungen selbst giebt.

Ein Cabinetstück ist ein solches, welches seines Werthes wegen, in Sammlungen von Werken der grössesten Meister aufgenommen zu werden verdient. Cabinetstücke der Bildnerei werden oft, ohne Rücksicht auf innern Werth, diejenigen genennt, welche ihrer kleinen Mensur wegen an öffentlichen Orten nicht aufgestellet werden können.

G.

Cadenz.

(*Musik.*)

Cadenza, *Cadence*, ist derjenige Schritt in einem harmonischen Satze, mit welchem dieser entweder zu einer kurzen Ruhe, oder zum vollkommenen Schlusse gebracht wird. Man kann diesen Schritt auf eine doppelte Art betrachten. Erstens in Beziehung auf den Gang der einzelnen Stimmen, und zweitens auf den Gang der Harmonie. Im ersten Fall entsteht die melodische Cadenz und der Schritt beim Discant, welcher vom Subsemitonio

in die Tonica geſchieht, heiſst die Discant-Clauſel; der Schritt der übrigen Stimmen, heiſſen Alt- Tenor- und Baſs-Cadenz, und ſie geſchehen auf folgende Art. Der Baſs fällt von der Dominante in den Grundton der Tonica, der Tenor von der Septime der Dominante in die Terz der Tonica; der Alt bleibt auf der Dominante liegen, und wird folglich beim Eintritt der Tonica zur Quinte deſſelben. Im zweiten Fall, oder in Beziehung auf den Gang der Harmonie, ergeben ſich hier viererlei Arten von Cadenzen. Die erſte iſt die vollkommene oder Final-Cadenz. Hier tritt die Harmonie, oder welches einerlei iſt, der Baſs von der mit der Septime bezifferten Dominante in den Accord der Tonica, und gewährt dem Ohre eine vollkommene Ruhe. Setzt man aber bei dieſem Falle zu dem Accord der Tonica eine neue Diſſonanz, und macht folglich das Ohr auf eine zu erwartende neue Tonfolge aufmerkſam, ſo heiſst dieſer Schluſs eine vermiedene Final-Cadenz. Die unvollkommene, halbe, von einigen auch unregelmäſsig genannte Cadenz iſt die, wenn der Baſs von dem Accord der Tonica in den der Dominante ſchreitet. Dieſer Schluſs, obſchon die Dominante auch eine vollkommene Conſonanz iſt, gewähret dem Ohre nicht die Ruhe, wie die Final-Cadenz, thut aber am Ende gewiſſer Singſtücke beſonders in weichen Tonarten, bei unruhigem und angſtvollem Affect, wo Bezeichnung vollkommener Ruhe Fehler wäre, gar keine üble Wirkung. Die unterbrochene Cadenz, *Cadence rompue*, *Cadenza d'Inganno* auch Trugſchluſs, heiſst diejenige, wo der Baſs ſtatt von der Dominante in die Tonica zu fallen, einen halben oder ganzen Ton aufwärts ſteigt. Man darf aber dieſen Schritt des Baſſes nicht als den einzigen betrachten, durch welchen Trugſchlüſſe zu bilden wären, denn die Art des Uebergangs von der Dominante in Intervalle verwandter Tonarten anſtatt in die der Tonica, giebt deren eine beträchtliche Anzahl. Die Mittel-Cadenz iſt diejenige, welche durch den Schritt in den Accord der mit der Tonica verwandten Tonarten oder deren Dominanten bewirkt wird. Sie hat zwar die nämliche Bezifferung, kann auch ähnliche und gleiche Schritte haben, wie die vollkommene, und unvollkommene Cadenz, leitet aber dem Ohre in Beziehung auf Ruhe weniger Genüge, ſie trennt Einſchnitte, und ſchlieſst Perioden. Noch eine Art von Cadenz iſt da, wo der Baſs entweder auf der Tonica oder der Dominante ruht und anhält, indeſſen in den obern Stimmen mancherlei harmoniſche Gänge ausgeführt werden, und dieſe heiſst Orgelpunct, *point d'orgue*, Man ſehe dieſen Artikel.

Ein

Ein Mehreres über diejenigen Cadenzen, welche im Allgemeinen bekannter sind, als alle die eben angeführten, welche vor dem Schlusse von Arien, Concerten u. s. w. vorkommen, bei deren Eintritt der Bass auf die Dominante mit dem Quart-Sexten-Accord schreitet, und die man gewöhnlich auch figurierte Cadenzen nennt, findet man unter dem Artikel Fermate. *B.*

Caesur.

(*Musik.*)

Siehe den Artikel Einschnitt.

Calandrone.

(*Musik.*)

Ein Blas-Instrument, welches in Italien unter den Landleuten üblich ist. Es hat Löcher wie die Flöte, und zwei Klappen an der Mündung, welche nach erfolgtem Drucke den Ton durch zwei gerade einander gegenüber stehende Oeffnungen hindurch lassen. *B.*

Callissoncini.

(*Musik.*)

Eine Art Mandoline, deren Griffbret vier bis fünf Fuss lang ist, und deren man sich im Königreich Neapel und in der Levante häufig bedient. Siehe den Artikel Mandoline. *B.*

Camayeu.

(*Zeichenkunst.*)

Die Darstellung eines Gegenstandes mit einer einzigen Farbe, wobei bloss Licht und Schatten beobachtet und in ihren gehörigen Verschiessungen und Abstufungen nachgeahmet sind, wird im eigentlichsten Sinne Camayeu genennt. Man giebt aber auch Darstellungen von zwei oder drei Farben, wobei keine genauere Nachbildung der Farben der Natur gedenkbar ist, diesen Namen, und könnte vielleicht auch jedes schlecht colorierte, und wie aus einem Topfe angestrichene Gemählde von Menschenfiguren so nennen. *G.*

Canarie.

(*Musik.*)

Eine Art von Tonstück, welches auf den canarischen Inseln seinen Ursprung soll erhalten haben, und eigentlich eine Art von *Gique* ist, nur dass sie eine noch lebhaftere Bewegung als die gewöhnliche *Gique* hat. Daher sie auch bisweilen durch $\frac{3}{16}$ angezeigt wird. Gewöhnlich steht sie im Dreiachtel- oder Sechsachteltakt. *B.*

Cannelüren.

(*Baukunst.*)

Scanalature. Nach einem viertel- drittel- oder halben Cirkelstück senkrecht gezogene Rinnen, deren der Säulenschaft gewöhnlich sechszehn bis vier und zwanzig hat. Bei Dorischen Säulen, an welchen man sie schon im hohen Alterthum anbrachte, stehen sie ganz nahe an einander; bei Jonischen und Korinthischen aber ist allemal zwischen zwei Rinnen ein verhältnissmäsig breiter glatter Streifen. Die Cannelüren geben den Säulen ein gefälligeres und schlankeres Ansehen. *G.*

Canon.

(*Musik.*)

Ist eine auf einander folgende, und regelmäsig abgemessene Wiederholung des nämlichen Satzes von zwei oder mehrern Stimmen. Die Mannigfaltigkeit aller möglichen Canons ist zu gross, um selbige nach ihren charakteristischen Kennzeichen auch in der gedrängtesten Kürze hier einzeln zu erörtern, so wie vollständige Uebersicht und Kenntniss der Regeln zu Verfertigung der mancherlei Canons verschiedene Lehrbücher gewähren. Was also hier in Betracht kommen kann, und was die Schranken dieses Werks zulassen, sind allgemeine und wesentliche Rücksichten beim Canon, und hieher gehören erstens, die Intervalle in welchen die Nachahmung oder Wiederholung des nämlichen Satzes geschieht; zweitens die Anzahl der Stimmen, die dieses thun; drittens die Art der Bewegung, in der es geschieht. In diesen drei Puncten verfährt der Tonsetzer nach Willkühr, und nach den nähern Unterscheidungszeichen erhält der Canon seine Benennung. So sagt man daher: ein Canon

in

in der Quinte, in der Quarte, ein Canon zu zwei oder drei Stimmen, ein Canon *per augmentationem et diminutionem*. Es giebt aber auch Canons, die nicht an ein bestimmtes Intervall, nicht an einerlei Bewegung gebunden sind, bei denen man den Gesang vom Schlusse und vom Anfang, *per augmentationem* und *per diminutionem* u. s. w. wiederholen kann. Ein solcher Canon erhält den für ihn so passenden Griechischen Beinamen *polymorphus*. Das Merkmal, wenn die zweite oder dritte Stimme bei einem Canon eintreten soll, ist das Zeichen eines Paragraphs über dem System auf der Stelle, wo das geschehen soll. Man läfst selbiges aber auch zuweilen weg, damit sich der Witz irgend eines Tonkünstlers an der Auflösung üben könne; in diesem Falle könnte man einen solchen Canon als ein musikalisches Räthsel betrachten. Zu Verfertigung eines guten Canons, wenn er durchaus Reinheit der Harmonie behaupten soll, sind die Regeln des doppelten Contrapuncts unumgänglich nothwendig. Canon hiess bei den Griechen eine Regel oder Methode, die Verhältnisse der Tonarten zu bestimmen. Man gab auch den Namen Canon demjenigen Instrumente, vermittelst dessen man diese Verhältnisse fand, und welches auch *Monochord* genennet wurde. S. den Artikel Monochord. *B.*

Canonik.

(*Musik.*)

So heisst der wissenschaftliche Theil in der Musik, welcher die Berechnung der Tonweiten zum Gegenstand hat, um den Intervallen Reinheit und richtige Verhältnisse gegen einander zu geben.

Die Alten bedienten sich hierzu eines Instrumentes mit einer auch mehrern Saiten und beweglichen Stegen, welches sie *Canon*, *Helicon* auch *Chordotonon* nannten, und welches folglich mit demjenigen, von welchem wir noch gegenwärtig zu ähnlichem Zwecke Gebrauch machen, gleiche Beschaffenheit hatte. Man sehe den Artikel Monochord. *B.*

Cantabile.

(*Musik.*)

Bedeutet singbar, bequem zum Singen. Es wird Cantabile auch als Grad der Bewegung auf solche Instru-

ſtrumental-Stücke angewandt, deren Ausführung auch wohl der Singſtimme hätte übertragen werden können.

B.

Cantate.

(*Dichtkunſt.*)

Die Cantate, bloſs als Werk der Dichtkunſt betrachtet, hat keinen eigenthümlichen Charakter, und kann nicht als eine beſondere Gattung angeſehen werden. Sie iſt jederzeit ein lyriſches Gedicht; ihr Auszeichnendes liegt in ihrer Zweckmäſsigkeit für muſikaliſche Darſtellung der in ihr enthaltenen Leidenſchaften und Gefühle. Die Cantate muſs ein harmoniſches Ganzes dichteriſch ausgedrückter Vorſtellungen ſein, welche zu Hervorbringung einer muſikaliſch darſtellbaren Haupt-Leidenſchaft oder Haupt-Gefühls durch eine Mannigfaltigkeit von Arten und Graden muſikaliſch ausdrückbarer Rührung zuſammen ſtimmen. Dieſes Ganze von Vorſtellungen kann bald den Charakter der Hymne und Ode, bald den der Elegie, bald den des Liedes, bald einen aus ihnen zuſammengeſetzten Charakter beſitzen, in welchem jedoch Eine Stimmung die herrſchende ſein muſs. In der Ausführung ſeiner Vorſtellungen muſs der Dichter ſeine Einbildungskraft durchgängig auf den Tonkünſtler beziehen, und jeden Theil ſo anlegen, ordnen und einkleiden, daſs dieſer in ihm genugſamen Stoff zu natürlichen und rührenden Wirkungen ſeiner Kunſt finde. Der Dichter muſs ſich bei Abfaſſung eines ſolchen Werkes nicht vornehmen, den Tonkünſtler zu beherrſchen, und gewaltſam einzuſchränken; hier muſs er ihm dienen, und von den Reichthümern und der ganzen Kraft ſeines Genies nur einen ſolchen Gebrauch machen, daſs der Tonkünſtler dadurch die volle Freiheit behalte, ſich der Ausführung und Ausbildung ſeiner Rührungen bald mit einer weiſen Sparſamkeit, bald mit einer aus der Fülle des Herzens ſich hervordringenden Ueppigkeit zu überlaſſen. Dieſer Geſichtspunct allein muſs den Dichter einer Cantate in der Entwerfung ſeines Planes leiten, dieſer Geſichtspunct ihn leiten in der Abtheilung einzelner Partieen, in der Bildung der Uebergänge und der Verknüpfung aller Theile zu einem Ganzen. Ja ſelbſt der Styl, deſſen ſich der Cantatendichter bedient, muſs durchgängig auf muſikaliſche Ausdrückbarkeit und Wirkung berechnet ſein. Die Sprache der bloſs verſificierten Proſe iſt eben ſo gewiſs unpaſſend für die Cantate, als der gedrängte, energiſche, bildervolle

le und kühne Styl der höhern lyrischen Dichtkunst. Der Styl der Cantate scheint zwischen beiden Extremen in der Mitte zu liegen. Einfachheit, Leichtigkeit, sanftere Farbengebung, und eine gewisse (jedoch nicht bis zur Fadheit getriebene) Entwickelung (ich meine das Entgegengesetzte der Gedrängtheit) müssen ihn vorzüglich auszeichnen.

Recitativ und Arie sind der Cantate der Natur der Sache nach, wesentlich, so dass wenigstens ein Recitativ und eine Arie in jeder auch noch so kleinen Cantate nothwendig vorkommen muss. Allein es können auch nach dem Verhältnisse und der Art, in welchem der Dichter die Gegenstände ausführt, Cavaten, Ariosos, Arietten, mehrere oder wenigere, vorkommen. Auch Chöre können bei gewissen Süjets zweckmäßig Statt finden.

Man kann die Cantaten theilen: 1) in solche, welche Leidenschaften und Gefühle durch Gedanken und Wahrheiten erregen, an welchen jeder Mensch, bloss als solcher, Theil nehmen kann, ohne sich erst etwa in eine andere Person hinein zu denken, oder eine Dichtung vorauszusetzen; man könnte diese betrachtende Cantaten nennen; 2) solche, wo der Dichter in seiner eigenen Person individuelle Leidenschaft und Gefühl ausdrückt; (z. B. die Flucht der Lalage, von Kleist;) 3) historische, wo der Dichter historische Personen sprechen läfst; historische Cantaten; 4) solche, wo er Personen wirklich handelnd einführt, dramatische Cantaten; allegorischdramatische Cantaten, wenn die handelnd eingeführten Personen, allegorische sind.

Die historischen Cantaten erfordern eine besondere Freiheit der Behandlung, wenn über der Erzählung nicht der für die Cantate schlechterdings nothwendige Charakter des Lyrischen verlohren gehen, oder wenigstens dadurch verlieren soll. Es versteht sich von selbst, dass die höchste Vergegenwärtigung die Erzählung durchaus beseelen muss.

Die dramatische, besonders die allegorischdramatische Cantate wird immer etwas unnatürliches enthalten, wenn sie bloss musikalisch vorgetragen wird. Allein mit wirklichem Spiele dargestellt, begreife ich nicht, warum sie nicht eine Wirkung hervor bringen könne, die sich der grossen Wirkung der Oper nähere.

Wer eine ausführlichere Belehrung über die Erfordernisse einer Cantate, als Dichterwerks, in Beziehung auf musikalische Setzung wünscht, findet sie in Krauss: von der musikalischen Poesie. Unter den Deutschen ha-

haben meisterhafte Cantaten geliefert, Ramler, Gerstenberg, Niemeyer, Jacobi, Bürde u. a.

Siehe auch die Artikel Chor, Dichtkunst, Oratorium und Recitativ. *H.*

Cantate.

(*Musik.*)

Eine Gattung kurzen und lyrischen Gedichts, welches mit Begleitung abgesungen wird, aus mehrern abwechselnden Sätzen, als Arien, Recitativen u. d. gl. besteht, und nach seinem Inhalt sowohl für Kammer- als Kirchen-Musik eingerichtet werden kann. Im letzten Falle heifst die Cantate ein ***Oratorium*** oder auch eine geistliche Cantate, und muss alsdann in Rücksicht der Begleitung und des Charakters der vorkommenden Tonstücke der Würde des Gegenstandes angemessen sein. Aber sowohl in diesem als in jenem Fall, in welchem sie mehr umfasst, ist sie sehr vom eigentlichen Drama zu unterscheiden; denn die Cantate ist keine Handlung, sondern eine Darstellung der Empfindungen, welche die Betrachtung grosser und wichtiger Auftritte in der Natur und im menschlichen Leben in uns rege machten. Da die Erzählung der Veranlassung dieser Empfindungen ebenfalls in der Cantate Statt findet, so ist es für den Tonsetzer eine wichtige Beherzigung, in was für eine Form er diese und jene einkleide, ob in die Form des Recitativs oder der Arie u. s. w. Es können dem Charakter der Cantate unbeschadet, mehrere Personen eingeflochten werden, woferne nur Ergiessung der Empfindung ihr gemeinschaftliches Ziel ist. Das Wort und die Sache sind übrigens Italiänischen Ursprungs, und wahrscheinlich entwickelte sich die Cantate aus dem, was die Italiäner Madrigal nannten. S. den Artikel Madrigal. *B.*

Cantatille.

(*Musik.*)

Ist eine sehr kurze Cantate, deren Inhalt in zwei bis drei Arien, gewöhnlich nach Art der Rondeau's, oder ähnlicher Stücke mit Instrumental-Begleitung vorgetragen wird. Eine Cantatille ist eigentlich weder einer vollkommenen Entwickelung, noch eines vollendeten Gemähldes dieser oder jener Leidenschaft fähig, und folglich auch nicht das Ziel grosser Künstler. *B.*

Canto fermo.

(*Musik.*)

Heifst in allgemeinerer Bedeutung bei den Italiänern Kirchengefang, in einer engern hingegen verfteht man unter Canto fermo denjenigen Gefang, zu welchem eine Begleitung von einer oder mehrern Stimmen in Contrapunct gefetzt ift, welche Stimmen unter fich mancherlei harmonifche Gänge bilden, fo dafs diefe jedoch eine genaue und richtige Beziehung auf die Melodie des Canto fermo haben. Diefe harmonifchen Gänge können beftehen, fowohl in einer ganz einfachen blofs figurierten Tonfolge, als auch in kunftreichern Anlagen, z. B. in Canons, Fugen, Doppelfugen, nachdem der Componift Kunft und Scharffinn befitzt, und die Melodie des Canto fermo diefe oder jene Einrichtung zuläfst, fo wie es auch von der willkührlichen Wendung abhängt, die der Componift der Harmonie der Stimmen im Contrapunct giebt, wenn, oder in welcher Stimme der Canto fermo eintritt. Da die angegebene Behandlung des Canto fermo in ihrer Ausführung für kein Inftrument beffer pafst, als für die Orgel, fo wählte man meift zu felbiger die Melodie eines Chorals, die daher in jener Manier vorgetragen, fehr füglich als Vorfpiel und Einleitung in der Kirche ihren Platz behaupten kann. *B.*

Capitäl.

(*Baukunft.*)

Knauf. So wird der oberfte Theil einer Säule oder eines Pfeilers genennt, der ihnen zur Verzierung, vorzüglich aber zur Bedeckung dient. Einige leiten den Urfprung des Capitäls von den Baumftämmen her, die man im Anfange zu Säulen foll genommen haben, weil diefe Stämme oben, wo die Aefte abgefchnitten werden, dicker und knotiger find, als an dem übrigen Stamme. Andere glauben, dafs das Capitäl aus Stücken Holz entftand, die man über die hölzernen Pfähle oder Säulen legte, und das obere immer breiter als das untere machte, damit es als ein Kopf, die Laft des horizontal darauf ruhenden Balkens defto beffer tragen möchte. Allein, da wir bei verfchiedenen alten Völkern, befonders bei den Aegyptiern, Säulen mit Capitälen finden, die aus Stein gearbeitet find, weil in diefem Lande, wegen Mangel des Bauholzes, alles mit Steinen gebaut werden mufste, fo ift

die

die Entstehung der Capitäle wohl nicht aus der Holz-Baukunst herzuleiten, sondern einer andern Ursache zuzuschreiben. Diese ist unstreitig das Gefühl, die Säule zu einem Ganzen zu machen, und ihr einen Kopf, oder eine Bedeckung zu geben, ohne welche sie unvollendet zu sein scheinen, und ein schlechtes Ansehen erhalten würde. Dieses finden wir an den Chinesischen Säulen, welche, da sie kein Capitäl haben, ungeachtet ihres guten Verhältnisses der Höhe zur Breite, dennoch einen nicht ganz angenehmen Eindruck verursachen.

Wir finden, dass schon die ältesten Völker der Erde, von denen sich bis auf unsere Zeit Denkmähler erhalten haben, die Indier, Perser, Aegyptier, die Nothwendigkeit fühlten, den Säulen Capitäle zu geben. Von den alten Indiern und Persern sind nur einige Capitäle übrig geblieben, deren Gestalt wir aus den Reisebeschreibungen des Niebuhr, Le Brün und Chardin kennen lernen. Bei den Aegyptiern aber treffen wir eine so grosse Anzahl von Capitälen an, dass wir die Geschichte dieses Theils der Säulen, von seinem ersten Ursprung an, bis zu der grössten Ausbildung, die er bei dieser Nation erhalten konnte, genau verfolgen können.

Die allerältesten ägytischen Säulen hatten gar kein Capitäl, sondern wurden mit einer viereckigten Platte bedeckt, die einen bis drei Fuss in der Dicke hatte. Der erste Knauf, mit welchem man die Säulen zierte, war eine einfache Ausbäuchung, die sich unter der viereckigen Platte anfing, und etliche Fuss herunter ging, so dass dieser Knauf der Gestalt eines Fasses ähnlich war. Diese Capitäle wurden im Anfange ganz glatt gemacht, und bisweilen mit Hieroglyphen besetzt, hernach aber fing man an, ihnen mancherlei Verzierungen zu geben. Eine spätere Erfindung scheint eine andere und zierlichere Gestalt der Capitäle zu sein, da man sie nach der Art eines auf die Säule gesetzten Gefässes, oder einer umgekehrten Glocke formte. Auch diese wurden erst glatt gemacht. Ihre nachmaligen Verzierungen bestanden in Laubwerk und verschiedenen Pflanzen, die bald flach, bald mehr erhoben herausgearbeitet wurden. Diese und noch mehrere Capitäle, welche die Aegyptier hatten, die aber hier anzuführen, zu weitläuftig ausfallen würde, haben theils Norden, theils Pocock in ihren Reisebeschreibungen abgebildet. Die Anzahl und Mannigfaltigkeit dieser Zierde der Säulen war in Aegypten so gross, dass es das Ansehen erhält, als ob jeder Künstler, bei der Angabe eines Gebäudes, ein eigenes und neues Capitäl zu den Säulen, welche er bei diesem Gebäude anbringen wollte, erfand, oder wenigstens

ein ſolches, aus einigen ſchon vorhandenen Capitälen zuſammen ſetzte. Pocock erwähnt unter den Aegyptiſchen Säulen einige, deren Capitäle mit dem Doriſchen und Korinthiſchen Knaufe Aehnlichkeit haben ſollen, und glaubt ſogar, hier den Urſprung der Korinthiſchen Säulen zu entdecken. Allein man darf dieſe Säulen nur genau betrachten, und mit den Griechiſchen vergleichen, ſo wird man finden, daſs eine ſolche Aehnlichkeit ſehr entfernt iſt, und bloſs in der Einbildung beſteht, ſo wie es auch wider alle Wahrſcheinlichkeit ſtreitet, daſs die Griechen ihre Säulenarten von den Aegyptiern ſollten entlehnt haben.

Wir kommen nun zu denjenigen Capitälen, die uns am meiſten intereſſieren, und die, theils wegen ihrer ſchönen Formen, theils weil ſie noch jetzt im Gebrauch ſind, unſere Aufmerkſamkeit vorzüglich verdienen. Daſs dieſes die Capitäle ſind, welche die Griechen erfanden, wird man leicht errathen können.

Das älteſte Griechiſche Capitäl iſt unſtreitig dasjenige, welches wir das Toscaniſche nennen, und deſſen Erfindung, dieſer Benennung wegen, gemeiniglich den Etruskern zugeſchrieben wird. Allein da dieſes Volk, unter andern Künſten, auch die Baukunſt von den Griechen lernte, welche ſchon in den früheſten Zeiten Colonieen nach Hetrurien ſchickten, ſo wird es ſehr wahrſcheinlich, daſs das Toscaniſche Capitäl kein anderes iſt, als das alte noch unausgebildete Doriſche, welche Muthmaſsung durch die Aehnlichkeit dieſer beiden Capitäle noch beſtärkt wird.

Die Einrichtung dieſes Capitäls lernen wir aus dem Vitruv (lib. IV. c. 7.) kennen. Es erhält, Figur 1, die Hälfte des untern Durchmeſſers der Säule zu ſeiner Höhe, *a b*. Dieſe Höhe wird in drei Theile getheilt. Der oberſte Theil, *b c*, wird zu dem Abacus genommen, der, nach Vitruv's Worten zu urtheilen, nicht viereckig, wie bei dem Doriſchen Capitäl, ſondern zirkelrund gemacht wurde. Der Abacus muſs ſo weit vorſpringen als der Säulenſchaft unten ſtark iſt. Von den beiden übrigen Theilen iſt der mittelſte, *c d*, zu dem Echinus, und der unterſte, *d a*, zu dem Halſe nebſt dem Ablaufe beſtimmt. Galiani, in ſeiner Italiäniſchen Ueberſetzung des Vitruv, verlangt, daſs unter dem Halſe nothwendig noch ein Ring angebracht ſein müſſe, der den Hals von dem Säulenſchafte abſondere, und er beruft ſich deſswegen auf eine Lesart Philanders, welche dieſer Gelehrte aber aus eigener Autorität annimmt. Da nun dieſer Ring weder nöthig noch ſchön, überdieſes auch der Vorſchrift Vitruv's zuwider iſt, ſo habe ich ihn weggelaſſen. Wie die neueren Baukünſtler das Toſcaniſche Capitäl gewöhnlich bilden, zeigt

die Figur 2. Vorzüglich weichen sie von den Alten darin ab, dafs sie den Abacus viereckig machen, und den Säulenschaft von dem Halse durch einen Ring absondern, auch den Abacus noch mit einem Riemchen bedecken, obgleich dieses letztere nicht immer geschieht.

Die Griechen, welche die Baukunst ausbildeten, und allen Theilen eines Gebäudes schöne Formen gaben, setzten auch eigene Formen und Verhältnisse der Capitäle fest. Diesen einmal entdeckten schönen Formen blieben sie treu, behielten sie im Ganzen genommen bei, und suchten sie nur in einzelnen Dingen noch zu verbessern und zu verfeinern. Daher in so verschiedenen Griechischen Besitzungen einerlei Säulenarten, worunter besonders die Dorische die allgemeinste war; daher aber auch die nicht ganz genaue Aehnlichkeit aller Capitäle einer Art, und die kleinen Abweichungen bei den Capitälen aus den neuern Zeiten von den ältern. Die Griechen gaben jeder Art von Säulen einen eigenen Knauf. Sie hatten aber drei Säulenarten, die Dorische, die Jonische, die Korinthische, deren vorzüglichstes Unterscheidungszeichen der Knauf war.

Das Capitäl der Dorischen Säule ist, so wie die übrigen Theile der Säule, sehr einfach, und zeichnet sich vor den andern durch eine edle Würde aus. In den ältesten Zeiten bekam der Knauf noch keinen ganzen Model zur Höhe, und selbst zu den schönsten Zeiten der Kunst, unter dem Perikles, wurde er zu Athen nicht höher gemacht. Dieser Knauf, Figur 3, besteht aus einem Abacus und einem Echinus, der gemeiniglich unter sich drei bis fünf Riemchen hat, und eben so viel kleine glatte Streifen, die zwischen den Riemchen liegen, und durch einen Ablauf mit ihnen verbunden sind. Der Abacus *a*, der ungefähr zwei Fünftheile der Höhe des Knaufs zu seiner Höhe hat, ist eine viereckige Platte, und springt so weit vor, dafs er allezeit breiter ist, als der untere Durchmesser der Säule. Durch diesen weiten Vorsprung des ganzen Capitäls über den Säulenschaft, erhält die Säule ein grofses und ehrwürdiges Ansehen. Der Echinus, *b*, ist etwas niedriger als der Abacus, und ungefähr ein Drittel der Höhe des Capitäls hoch. Er hat ein länglich rundes Profil, das bei einigen Capitälen mehr, bei andern weniger gegerundet ist, allemal aber ein sehr edles Ansehen hat. Die Riemchen, *c*, unter dem Echinus, sind so geordnet, dafs die obern über die untern vorspringen. Der Hals, *d*, ist mit dem letzten Riemchen durch einen Ablauf verbunden, und wird von dem Säulenschafte durch einen stark eingezogenen glatten Streif getrennt. Bei den Säulen zu Thorikus und des Apollotempels zu Delos hat der Hals

Can-

Cannelierungen, die das Capitäl von dem Schafte absondern. Der Hals bei den Säulen des Tempels zu Segestus in Sicilien, besteht aus einem glatten Streife, der etwas mehr eingezogen ist, als der obere Theil des Schaftes.

In den nachfolgenden spätern Zeiten wurden mit dem Dorischen Knaufe verschiedene Veränderungen vorgenommen. Er bekam, nach Vitruv's Vorschrift, (lib. IV. c. 3.) mehr Höhe, nämlich einen ganzen Model. Figur 4. Diese Höhe wurde in drei Theile getheilt. Der Abacus, *a*, bekam zwar immer noch einen weiten Vorsprung, und wurde zwei Model und den sechsten Theil des Models breit gemacht, allein er erhielt weniger Höhe, nur ein Drittheil der Höhe des Capitäls, und war nicht mehr die schöne einfache viereckige Platte, sondern wurde oben mit einer Kehlleiste, *b*, verziert. Der Echinus, *c*, wurde ebenfalls niedriger gemacht, denn man gab ihm, die Ringe oder Riemchen, *d*, die er unter sich hat, mit eingeschlossen, das zweite Drittheil des Capitäls zur Höhe, und er verlohr überdiess sein edles Profil, wofür er wie ein Viertelsstab gebildet wurde. Das letzte Drittel des Capitäls wurde zu dem Halse, *e*, genommen. Die neuern Baukünstler sind bei dem Dorischen Capitäl ganz den Vorschriften Vitruv's gefolgt, nur dass sie den Hals der Säule von dem Säulenschafte durch einen Ring, *f*, trennen, von dem Vitruv nichts sagt. Vergleichen wir nun das alte Dorische Capitäl mit dem, wie wir es bei dem Vitruv finden, so ist es augenscheinlich, dass es durch die Veränderungen, die es erhielt, viel von seiner Schöheit, dass es ganz sein grosses, feierliches Ansehen verlohr. Es ist daher den Künstlern unserer Zeit vorbehalten, ihm dieses Ansehen wieder zu geben, wenn sie hierbei von den durch Vitruv angegebenen Verhältnissen abgehen, und die schönern Verhältnisse der Griechen nachahmen und wieder einführen.

Das Jonische Capitäl unterscheidet sich von dem Dorischen vorzüglich durch die grosen Voluten, von denen auf jeder Seite eine herab hängt. Diese Voluten oder Schnecken stehen so, dass man an der vordern und hintern Ansicht des Knaufes die Wendungen und den Gang der Schneckenlinie bemerkt, die sich in einem Puncte endet, welcher das Auge der Schnecke heisst, auf den Seiten des Knaufes aber die Rollen, oder zusammen gerollten Voluten sieht. Hierdurch erhielt dieses Capitäl ein doppeltes Ansehen; ein anderes von vorn, ein anderes von den Seiten. Bei den Säulen hingegen, die an den Ecken der Tempel standen, wurde die Eckschnecke so herum gedreht, dass man, sowohl von vorn als auch an der einen Seite,

den Gang der Schneckenlinie sah, um diesem Capitäl auch an der Seite des Tempels die vordere Ansicht zu geben, und es daselbst den übrigen Capitälen, welche ebenfalls die vordere Ansicht hatten, gleich zu machen. Schon die Jonische Säule an dem kleinen Tempel am Ilissus bei Athen, das älteste Jonische Gebäude, das bis auf unsere Zeiten gekommen ist, hat ein solches Eckcapitäl. Erst spät unter den Römern, gegen oder unter der Regierung Constantins des Grofsen, fingen die Künstler an, alle Voluten heraus zu drehen, und dadurch dem Jonischen Capitäl von allen vier Seiten ein gleiches Ansehen zu geben. Sie bildeten auf diese Art das Jonische Capitäl, das noch jetzt gebräuchlich ist, und dessen Erfindung irrig dem Michael Angelo zugeschrieben wird. Wir finden dieses neue Jonische Capitäl an dem Tempel der Concordia, der unter Constantin dem Grofsen gebaut wurde.

Die Höhe des Jonischen Knaufes betrug mit den Voluten, bei den Griechen, bisweilen ungefähr zwei Drittheile der untern Säulenstärke, bisweilen etwas weniges über die Hälfte des untern Durchmessers der Säule. Vitruv (lib. III. c. 3.) bestimmt die Höhe dieses Capitäls so, dafs es mit den Voluten der Hälfte der untern Säulenstärke gleich sein soll. Diese Höhe theilt er in neun und einen halben Theil, wovon er einen und einen halben der Stärke des Abacus, die übrigen acht Theile aber der Höhe der Voluten giebt. An einem andern Orte nimmt Vitruv (lib. IV. c. 1.) zur Höhe des Jonischen Knaufes zwar nur den dritten Theil der untern Säulenstärke an, er spricht aber hier nur von der Höhe des innern Theils des Capitäls, ohne die Voluten. In der folgenden Zeit bekam dieser Knauf dadurch noch mehr Höhe, dafs der Hals von dem Säulenschafte durch einen Ring getrennt wurde, wie man dieses an dem Tempel des Erechtheus und der Minerva Polias zu Athen sieht.

Die Verzierungen, welche die Alten dem Jonischen Capitäl gaben, bestehen aufser den Voluten darin, dafs sie den Echinus mit Eiern besetzen, zwischen welchen Schlangenzungen stehen und dafs sie oben aus den Schnekken ausgeworfene Zweige hervor gehen lassen. Dieses findet sich schon an dem Tempel am Ilissus. Hernach wurde auch noch die Kehlleiste des Abacus, über den Voluten, und der Ring unter dem Echinus verziert, und an den Säulen des Tempels des Erechtheus zu Athen hat auch der Hals Verzierungen.

Einige Künstler der neuern Zeiten, wie Palladio, Serlio, Vignola, und mehrere, haben das antike Jonische Capitäl gebraucht, andere aber, wie Scamozzi und

und Michael Angelo, bedienten ſich des neuen, das unter den Römern aufkam. Der Unterſchied beider Capitäle beſteht, wie ſchon bemerkt worden iſt, darin, daſs bei dem alten, Figur 5, die Wendungen der Schnecken nur an der vordern und hintern Anſicht zu ſehen ſind, bei dem neuen aber Figur 6, die Voluten ſo heraus gedreht ſind, daſs man den Gang der Schnecke von allen vier Seiten erblickt. Hieraus entſteht aber auch die Verſchiedenheit des Abacus, der bei dem alten Capitäl ein Viereck iſt, bei dem neuen aber an den Seiten eingebogen und gegen die vier Ecken zu ausgeſchweiſt wird. Bisweilen wird jetzt der Hals von dem Säulenſchafte durch einen Ring getrennt, wie in der Figur 6; bisweilen fällt dieſer Ring aber auch weg.

Der alte Joniſche Knauf hat etwas Groſses und Edles, und daher unſtreitig viele Vorzüge vor dem neuen. Man bedient ſich aber des neuern Capitäls um deſswegen häufiger, weil es auf allen vier Seiten ein gleiches Anſehen hat. Die ſchönſten Ueberbleibſel der alten Joniſchen Capitäle, die unſere Künſtler zum Muſter wählen ſollten, ſind die an dem Tempel am Iliſſus bei Athen, an den Tempeln des Bacchus zu Teos, des Apollo Didymäus bei Milet, an dem Tempel der Minerva Polias zu Priene, und die an dem Tempel des Erechtheus zu Athen. Abbildungen und ſehr genaue Ausmeſſungen dieſer Capitäle findet man in den Athenienſiſchen Antiquitäten des Stuart und in Chandlers Joniſchen Alterthümern.

Das prächtigſte und reichſte Capitäl iſt das Korinthiſche. Dasjenige, was man in den Ruinen des Apollotempels bei Milet gefunden hat, iſt unſtreitig das älteſte dieſer Säulenart, das bis auf unſere Zeiten gekommen iſt. Es hat den untern Durchmeſſer der Säule zu ſeiner Höhe, und beſteht aus einer Reihe Acanthusblätter, über welche ſich abwechſelnd eben ſolche Blätter und Blumenſtängel erheben, die ſich in Schnecken endigen. Das Korinthiſche Capitäl bekam, auſſer ſeiner Höhe und Verzierungen, noch mehr Eigenes, wodurch es ſich von den Capitälen der andern Säulenarten auszeichnete. Bei dem Doriſchen und alten Joniſchen Capitäl wurde der Abacus wie eine viereckige Tafel gemacht, und hatte auf allen vier Seiten eine gerade Linie; bei dem Korinthiſchen Capitäl aber erhielt er eine einwärts gebogene Linie. Bei den andern Säulenarten wurde in den alten Zeiten der Schaft der Säulen, oben wo der Hals des Capitäls ſich mit ihm vereinigt, ohne Glieder gelaſſen, und bei der Joniſchen Säule war er ſogar unmittelbar mit dem Capitäl verbunden, hier aber wurde er oben mit einem Ringe, nebſt einem

Riemchen bekränzt, wodurch man ihn und das Capitäl von einander trennte. In feiner ganzen Pracht erfcheint diefer Knauf an dem choragifchen Monumente des Lyfikrates zu Athen, das zu Alexanders des Grofsen Zeiten gebaut wurde. Hier ift er faft drei Model hoch, und hat zu unterft eine Reihe glatte Blätter, dann eine Reihe zackige Acanthusblätter, zwifchen welchen Rofen hervor wachfen, und darüber erhebt fich ein grofser Straufs von Blättern und Schnörkeln, der fich um die Vafe des Capitäls herum ausbreitet. Da man fo verfchiedene Arten von diefem Capitäl antrifft, fo fcheint es, dafs die Griechen bei der Verzierung deffelben keinen gewiffen und beftimmten Vorfchriften gefolgt find, und dafs jeder Künftler, der ein folches Capitäl angab, fich bemühte, es fo reich und fchön als möglich zu machen. Eine ganz eigene Art des Korinthifchen Knaufes fieht man an dem Thurme des Andronikus Cyrrheftes zu Athen. Hier hat der Knauf zwei Model zur Höhe, und weder Blumenftängel noch Schnörkel. Er befteht aus zwei Reihen Blättern über einander, wovon die untern Acanthusblätter, die obern aber lange glatte Blätter find, die bis an den Abacus hinan gehen. Diefer hat das Befondere, dafs er nicht nach einer ausgebogenen, fondern nach einer geraden Linie gebildet ift.

In fpätern Zeiten wurden noch mehr Veränderungen mit dem Korinthifchen Capitäl vorgenommen. Erft unter den Römern erhielt diefes Capitäl die Verhältniffe und beftimmte Geftalt, die es noch jetzt hat. Vitruv (lib. IV. c. 1.) giebt ihm den untern Durchmeffer der Säule zur Höhe. Der fiebente Theil diefer Höhe war die Höhe des Abacus, das übrige des Capitäls aber wurde in drei Theile getheilt, wovon man die zwei untern mit zwei über einander ftehenden Reihen Acanthusblättern befetzte, den oberften Theil aber mit Blumenftängeln verzierte, die fich in Schnörkel oder kleine Voluten endigten, von denen zwei auf jeder Seite des Capitäls bis unter die Ecken des Abacus reichten, zwei kleinere aber unter der Mitte des Abacus, der dafelbft mit einer Blume gefchmückt wurde, zufammen kamen. Zu eben diefer Zeit aber, unter der Regierung Augufts, erhielt in Rom das Korinthifche Capitäl mehr Höhe, als Vitruv fie angiebt, und wurde etwas über den untern Durchmeffer der Säule hoch gemacht, fo dafs es ohne den Abacus zwei Model enthielt. Diefe Höhe wurde hernach beibehalten, und noch jetzt wird das Korinthifche Capitäl, Figur 7, zwei und ein Drittel Model hoch gemacht.

Ganz

Ganz ausgebildet und in ſeiner Vollkommenheit finden wir das Korinthiſche Capitäl an dem Porticus vor dem Pantheon und an dem Porticus der Octavia zu Rom. Nicht weniger ſchön und noch etwas mehr verziert ſind die Capitäle an den ſogenannten Tempeln des Jupiter Tonans und des Jupiter Stator zu Rom. Die besten und genaueſten Abbildungen nebſt den Ausmeſſungen dieſer Capitäle findet man in Desgodez, *Les edifices antiques de Rome.*

Die Römer, die im Anfange die Baukunſt von den Etruskern entlehnten, hatten daher auch keine andern Säulen-Capitäle, als die Etruskiſchen, oder Toscaniſchen. Als ſie in der Folge die Griechiſche Baukunſt aufnahmen, bedienten ſie ſich auch der drei Griechiſchen Säulenarten. Aber es entſtand auch unter ihnen ein neues Capitäl, Figur 8, welches das Römiſche genannt und aus dem Joniſchen und Korinthiſchen zuſammengeſetzt wurde, indem es die Höhe des Korinthiſchen Capitäls und zwei Reihen Acanthusblätter, von dem Joniſchen Knaufe aber die grossen Voluten über den Acanthusblättern erhielt. In den neuern Zeiten bekam es den Namen des zuſammengeſetzten Capitäls. Man findet dieſes Capitäl zuerſt an einem Tempel zu Mylaſa in Karien, der dem Auguſtus und der Stadt Rom zu Ehren erbaut wurde. Vielleicht erhielt es daher ſeinen Namen, weil es zuerſt an einem Tempel war gebraucht worden, welcher der Stadt Rom geheiligt war. Ein ähnliches Capitäl findet ſich auch an dem Tempel der Veſta zu Tivoli, der unſtreitig zu eben derſelben Zeit mit dem jetzt erwähnten Tempel gebaut wurde. In ſeiner gröſsten Vollkommenheit und Schönheit erſcheint dieſes Capitäl an dem Triumphbogen des Titus zu Rom, das man in dem angeführten Werke des Desgodez abgebildet findet.

In der Gothiſchen und Mauriſchen Baukunſt finden ſich eine Menge und ſehr verſchiedene Arten von Capitälen, die aber meiſtentheils in ihren Verhältniſſen, wie in ihrer Ausführung, ſchlecht ſind. In den neuern Zeiten, als die Römiſch-Griechiſche Baukunſt wieder erwachte, nahm man die Capitäle an, die man theils in den Ruinen der römiſchen Gebäude fand, theils aus Vitru's Werk über die Baukunſt kennen lernte. Wir bedienen uns daher noch jetzt fünf verſchiedener Capitäle, des Toscaniſchen, des Doriſchen, des Joniſchen, des Korinthiſchen, des Römiſchen Knaufes, deren Abbildungen dieſem Artikel beigefügt, deren Maaſse aber nicht angegeben ſind, da man ſie in allen Anweiſungen zur Baukunſt findet.

Einige Baukünſtler haben ſich Mühe gegeben, neue Säulenarten und Capitäle zu erfinden, allein ſie ſind nicht glücklich darin geweſen, und ihre Capitäle ſind nur Veränderungen des Joniſchen und Korinthiſchen Knauſes. Unter Ludewig XIV. ward für den Erfinder einer Franzöſiſchen Ordnung ein Preis ausgeſetzt. Man brachte ein Capitäl heraus, das die Form des Korinthiſchen hatte, bei dem man anſtatt der Acanthusblätter Strauſsfedern nahm, an dieſe die Ordensbänder des Königs aufhing, darunter ein Diadem von Lilien ſetzte, und, ſtatt der Blume an dem Abacus eine ſtrahlende Sonne befeſtigte. Man verwarf aber dieſes Capitäl, weil es eine ſchlechte Wirkung that. Bei der ſogenannten Spaniſchen Ordnung, deren Capitäl aber auch das Verhältniſs des Korinthiſchen hatte, ſetzte man ſtatt der Roſen am Abacus Löwenköpfe. Sturm gab ſich Mühe, eine Deutſche Ordnung zu erfinden, deren Capitäl mit dem Joniſchen Aehnlichkeit hatte, und mit einer einzigen Reihe Blätter und mit ſechszehn Schnecken geziert war. Eine Erfindung, die zwar einfach iſt, aber nicht ſchön ausfiel. *St.*

Capriccio.

(Muſik.)

Iſt eine Art von Tonſtück, bei deſſen Verfertigung man ſich nicht genau an die bei gewöhnlichen Tonſtücken eingeführte Ordnung oder Folge der Ausweichung bindet, und deſſen Veranlaſſung man nicht immer im Gebiete der Empfindung zu ſuchen hat. Man giebt die Benennung Capriccio öfters denjenigen Stücken, die bloſs zur Uebung für Inſtrumente geſchrieben ſind, und dann beſtehen ſie aus einer gewiſſen figurierten Notenfolge, die auf eine oder die andre Art moduliert iſt. Als Uebung für den Tonſetzer befördern die Capriccio's die Geläufigkeit durch mancherlei Figuren in andere Tonarten zu modulieren, und dem ausübenden Tonkünſtler lehren oder geben ſie Anlaſs, Paſſagen nicht nur in Einer, ſondern in mehrern Tonarten, und folglich in mehrern Lagen auf den Inſtrumenten auszuführen. So kann in Rückſicht auf dieſe, die Ausführung und gehörige Bearbeitung einer einzelnen Triole mit dem oder jenem künſtlichen Bogenſtrich zu einem Capriccio für die Violine Stoff geben, welches mehr Geſchmeidigkeit in den Bogen legt, als Seitenlange Paſſagen. *B.*

Caricatur.

(Bildende Künſte.)

Dieſe Benennung einer gewiſſen Gattung von Darſtellungen zeigt ſchon die Art und Weiſe ihrer Zuſammenſetzung an, indem eine Ueberladung (*carico*) zu derſelben erforderlich iſt. Dieſe Ueberladung aber beſtehet nicht in Uebertreibung der Umriſſe und Formen im Allgemeinen, ſondern in Uebertreibung derjenigen Formen und Umriſſe, welche an einem Individuum beſonders charakteriſtiſch ſind, oder irgend ein Gefühl, einen Ausdruck, ein Geſchäft oder einen Stand des Menſchen beſonders charakteriſieren. Und da alles, was übertrieben iſt, nothwendiger Weiſe lächerlich ſein muſs, weil darin ein groſses Miſsverhältniſs zwiſchen Mittel und Zweck ſichtbar wird, ſo bedarf es nicht erſt, wie Eberhard in ſeiner Theorie der ſchönen Künſte und Wiſſenſchaften lehrt, des Contraſtes, eine Caricatur lächerlich zu machen. Man denke ſich eine übertriebene Freundlichkeit, Dienſtgefliſſenheit in Miene, Stellung und Bewegung, denke ſich ein übertriebenes Amtsgeſicht im ſchönſten Einklange mit allen dieſes Ausdrucks fähigen Theilen des Körpers, und es iſt gewiſs an und für ſich ſchon ſo lächerlich, daſs irgend ein dabei angebrachter Contraſt dieſes Gefühl des Lächerlichen nicht nur nicht erhöhen, ſondern ſogar theilen und alſo ſchwächen würde.

Dieſs die Caricatur der edleren Gattung, die man die geiſtige, oder die Caricatur des Ausdrucks nennen könnte. Es giebt aber auch eine niedrigere Gattung derſelben, nämlich die, in welcher man nur Verunſtaltung der Form beabſichtiget, und vermittelſt einer Vergleichung mit regelmäſsigen Formen Lächerlichkeit verurſachen will. Eine Caricatur, die weder künſtleriſchen noch moraliſchen Werth hat, da die erſtere dieſen doppelten Werth in hohem Grade beſitzt, wie die Satyre, welche Gebrechen des Geiſtes ſchildert, derjenigen, die bloſs über körperliche Fehler ſpottet, weit vorzuziehen iſt.

In dieſer doppelten Gattung der Mahlerei haben ſich beſonders hervorgethan Leonard da Vinci, Hannibal Carraccio, Salvator Roſa, Ghezzi und Hogarth, deſſen Kupfer zu dem Hudibras Meiſterſtücke ſind. *G.*

Carillon.

(Muſik.)

Glockenſpiel. Eine Gattung von Tonſtück, welches in der Abſicht geſetzt iſt, daſs es auf mehrern ge-

ſtimmten Glocken vorgetragen werden kann. Wegen des langen Nachſchalles der Glocken, vermöge deſſen ſo viele heterogene Töne und Miſsklänge zugleich gehört werden, iſt das Glockenſpiel eine ſehr erbärmliche und barbariſche Muſik, ſie mag vom Thurme, oder von einer Wanduhr geſpielt werden. Höchſtens thut ein ganz langſam vorgetragener Choral noch eine Art von erträglicher Wirkung.

B.

C a r t o n.

(Fresko - Mahlerei.)

Der Fresko-Mahler muſs in ſeinen Operationen ſo ſchnell zu Werke gehen, daſs er, um ſich nicht der Gefahr auszuſetzen, ſeine Umriſſe zu verzeichnen, ſich dieſelben erſt in eben der Gröſse auf ſtarkes Papier zeichnet, von welchem er alles, was nicht zur Figur gehört, wegſchneidet. Dieſe in ſtarkes Papier zu dieſem Behuf ausgeſchnittenen Figuren nennet man C a r t o n s. Bei dem Gebrauche ſelbſt umgeht der Mahler den Rand derſelben mit einem hölzernen oder eiſernen Stift, und zeichnet dadurch den Umriſs der Figur in einer leichten Vertiefung auf den friſchen Kalk.

Wir führen dieſen Artikel vorzüglich der berühmten Raphaeliſchen C a r t o n s wegen an, welche er für Tapeten machte, und man jetzt in England in dem Pallaſte von Hamptoncourt aufbewahrt. Sie ſtellen ſieben Geſchichten aus dem neuen Teſtamente dar, und ſind die vollkommenſten Werke dieſes groſsen Künſtlers. Der Ritter D o r i g n y hat ſie nach den Originalen gezeichnet und in Kupfer geſtochen.

G.

C a r t u ſ c h e.

(Bildende Künſte.)

Eine gemahlte oder geſchnitzte, oft abenteuerliche und lächerliche Einfaſſung eines Wappens, einer Inſchrift, eines Namenszuges u. ſ. w. bei deren Zuſammenſetzung nicht ſelten ſowohl die allgemeinen Geſetze des Geſchmacks, als auch der beſondern Zweckmäſsigkeit verletzet wurden. Wahrſcheinlich brachte man ſie zuerſt nur über den Eingängen in die Häuſer an, aber ſie gefielen bald ſo ſehr, daſs man Fenſter, Camine, Alles mit ihnen verzieren zu können glaubte, und bei Landcharten und allen Arten von Grundriſſen ſich ihrer zur örtlichen Bezeichnung derſelben bediente. Unſer reinerer und einfacherer Geſchmack hat die-

diese sonderbaren und ausschweifenden Figuren jetzt so ziemlich allgemein verbannt. *G.*

Castagnetten.

(Musik.)

Die Alten bedienten sich bei ihren Tänzen und Bacchus-Festen kleiner Cimbale, die mit dem, was wir jetzt Castagnetten nennen, viel Aehnlichkeit hatten. Diese Gewohnheit hat sich bei den Mohren, Spaniern und Böhmen lange her erhalten. Aus Spanien kamen die Castagnetten nach Gascogne, wo man sich ihrer noch bedienet, um den Takt bei lebhaften Tänzen zu bezeichnen. Diefs Instrument besteht aus zwei kleinen gebogenen Holzstückchen in Form einer Nufsschaale. Beide Stücke sind mit einer Schnur verbunden, welche durch ein Loch gezogen ist, das durch eine kleine Erhöhung geht, und dem Instrumente gleichsam zum Griffe dient. Die Schnur wird um den Daumen oder um den Mittelfinger gewickelt, und dann läfst man die andern Finger an die Hohlungen anschlagen, indem man die eine an die andere geschwinder oder langsamer bringt. Die Bewegungen und Anschläge müssen in jedem Takte mehrmalen geschehen. Bei charakteristischen Chören in Balletten führen sie die Tänzer, und daselbst sind sie mit unter von keiner übeln Wirkung, nur mufs die Musik genau dazu eingerichtet sein. *B.*

Catull.

Naivetät, Ungezwungenheit, innige Empfindung, und grofse Leichtigkeit im Ausdruck und in der Versification, sind die Vorzüge, welche den gröfsten Theil von Catulls Werken, seine Sinngedichte, Episteln und poetischen Tändeleien bezeichnen. Erfindung und Inhalt ist meistens unbedeutend, und ohne alle Kunst die Behandlung. Sie sind fast alle auf besondere Veranlassungen geschrieben, und viele hatten gewifs für seine Zeitgenossen grofsen Werth, die uns jetzt unbedeutend scheinen. Der hohe Grad von Unsittlichkeit, der in seinen Gedichten beleidigt, kann zum Theil mit der Verderbtheit seines Zeitalters, und damit entschuldiget werden, dafs die Dichter der damahligen Zeit ihre Werke nicht gerade dem gesammten Publicum, wie jetzt durch den Druck, sondern mehr dem engern Kreise ihrer Bekannten bestimmten. In einigen längern Gedichten, welche meistens aus dem Griechi-

schen

ſchen entlehnt ſind, trägt er den Charakter ſeines Originals. Vor kurzem hat uns Herr Ramler mit einer Ueberſetzung der beſten Stücke Catulls beſchenkt. — Er war ein Zeitgenoſſe des Cicero, gebohren zu Verona, im Jahre Roms 668, und ſtarb 705. *Bl.*

Cavatine.

(Muſik.)

Eine Gattung von Tonſtück, welches gewöhnlich ſehr kurz, ohne Wiederholung, und ohne zweiten Theil iſt. Man bedient ſich der Cavatinen öfters in obligaten Recitativen. *B.*

Cembalo.

(Muſik.)

Man ſehe den Artikel Flügel.

Ces.

(Muſik.)

So heiſst das, durch ein vorgeſetztes b um einen halben Ton erniedrigte Intervall C. Bloſs in Beziehung auf das Clavier würde es gleichviel ſein, dieſes Intervall Ces oder H zu nennen, da es auf dieſem Inſtrumente doch nur durch einerlei Ton, nämlich durch H anzugeben iſt; allein da hier andere weſentliche Rückſichten in Anſchlag zu bringen ſind, ſo iſt die Beibehaltung der Verſchiedenheit der Benennung nothwendig. Man findet unter dem Artikel Des einige Gründe dafür angeführt. Den Ton Ces moll zur Tonica machen zu wollen, würde, ſo thunlich es an und für ſich ſelbſt auch wäre, einen groſsen Hang zur Seltenheit verrathen, denn ſowohl in der harten als weichen Tonart dieſes Tones würde man ſich und den Spielenden eine eben ſo groſse als unnütze Menge Schwierigkeiten aufbürden. Dafür giebt man lieber dem Tone ſeine eigentliche Benennung H, und behandelt ihn nach ſeinen Verhältniſſen, die er auf der diatoniſchen Tonleiter hat. Ja man ſucht ſogar in Tonſtücken, wenn die Harmonie in Ces moll tritt, dieſer Tonart auszuweichen, und die Vorzeichnung der b in die der Kreutze zu verwandeln, da man hierdurch in H moll verſetzt wird, und wieder auf ebenen Wegen geht. *B.*

Chaconne.

(Musik.)

Ciaconne. Ein urſprünglich aus Italien ſtammender Tanz, wo er ehemahls ſo wie in Spanien ſehr beliebt war. Dieſer Tanz erfordert, daſs die Taktzeiten beſonders marquiert werden, und das gröſste Verdienſt bei deſſen Verfertigung iſt, eine Melodie zu finden, der dieſes Eigenthümliche anzupaſſen, und die auſſerdem einer Menge Veränderungen fähig ſei, weil die ganze Chaconne eigentlich nur aus Veränderungen beſteht, die über jene Melodie, die vielleicht nur vier Takte lang iſt, gemacht wird, und bei der der Baſs immer einerlei Begleitung hat. Daſs bei dieſen Veränderungen, die mehrentheils aus dem Stegreif gemacht werden, manche *licentia poetica* mit unter mag vorgekommen ſein, iſt ſehr leicht zu ſchlieſsen, beſonders, wenn man bedenkt, daſs die Tonart öfters verändert wurde, und ſich gleichwohl der Baſs hierdurch nicht im Geringſten in ſeinem Gange ſtören lieſs. Die Taktart der Chaconne iſt $\frac{3}{4}$ und die Bewegung langſam und marquiert. *B.*

Charakter.

(Aeſthetik.)

Charakter einer Sache nennt man die Eigenthümlichkeit, oder die Eigenthümlichkeiten, wodurch ſie ſich von andern ihrer Art unterſcheidet. In dieſer Bedeutung haben nicht bloſs belebte, ſondern auch unbelebte Weſen, nicht bloſs ſichtbare, ſondern auch unſichtbare Weſen Charakter. Man ſagt: Charakter eines Thiers, eines Baumes, einer Blume, einer Landſchaft, eines Fluſſes, eines Baches, eines Waldes, eines Thales, eines Himmels, einer Jahres- einer Tages-Zeit, einer Leidenſchaft u. ſ. w. Das Charakteriſtiſche einer Sache kann beſtehen: 1) in ihrer äuſsern Form und Geſtalt an und für ſich; z. B. Charakter der Pappel, der Myrthe, der Cypreſſe; der Roſe, des Marmors, des Chryſtalls, des Diamantes; 2) in einer Kraft, die ſich in Wirkungen für jeden andern als den Geſichtsſinn empfindbar zeigt; Geruch des Veilchens, Wehen des Weſtwindes; Pfeifen der vom Winde bewegten Tannen; 3) in dem Ausdrucke von Zwecken der Natur; Charakter des Mannes, des Weibes; 4) in dem Ausdrucke von Vollkommenheiten, Kräften, Richtungen des Begehrungsvermögens, Neigungen, Hängen, Inſtinkten, Fertigkeiten; Charakter des Löwen, des Tigers,

des Hundes; 5) in Gefühlen, welche die Form erregt; Sanftheit einer Taube, Niedlichkeit; 6) in Ideenverbindungen, welche die Form herbei ruft; Charakter einer romantischen Landschaft.

Sinn und Einbildungskraft für das Sinnlich-Charakteristische der Gegenstände gehören wesentlich zum Kunstgenie. Dichter, Tonkünstler, bildende Künstler, Gartenkünstler, Alle bedürfen desselben. Der Dichter bedarf ihrer vorzüglich, da die Sphäre seiner Kunst den gröfseften Umfang hat, und gewissermaafsen Gegenstände aller Art unter sich befafst; am meisten bedarf er ihrer in beschreibenden und schildernden Werken. Nächst dem Dichter hat diefs Talent besonders der bildende Künstler nöthig, und kann ohne selbiges in keiner Gattung die höchste mögliche Wirkung hervorbringen. Wie wichtig sind für den Historienmahler die Charaktere der Gesinnungen, Leidenschaften, Gefühle; für den Landschafter, die Charaktere des Himmels, der Landschaften, der Waldungen, Berge, Thäler, Flüsse, Bäume u. s. w.; für den Porträtmahler, alle Charakteristischen Züge, durch welche sich in einem Kopfe die innern Eigenthümlichkeiten eines Menschen ausdrücken können! Je charakteristischer in einem Werke bildender Kunst alle Gegenstände gefafst und dargestellt sind, um so wahrer und täuschender ist es; sind die charakteristischen Züge Aeusserungen innerer Gemüthszustände, Gesinnungen, Leidenschaften, Gefühle, so kommt dem Werke in hohem Grade Ausdruck zu. Der Geschmack fordert aber auch, dafs in einem zusammengesetzten Werke die charakteristischen Züge harmonieren, und zu Einer Hauptwirkung zusammen stimmen. So wie ein Schauspiel, in welchem alle Personen bestimmt charakterisiert sind, defshalb noch kein schönes Schauspiel genannt werden kann, wenn nicht die mannigfaltigen Charaktere, so wie sie ästhetisch gezeichnet sind, eine harmonische Hauptwirkung hervorbringen, welche uns interessiert, und ein angenehmes Ganzes für das Gefühl bilden; so kann ein Werk bildender Kunst von durchaus bestimmt charakterisierten Gegenständen unsern Geschmack nur dann befriedigen, wenn die Vereinigung der Charaktere harmonisch ist, und unter ihren Wirkungen eine angenehme Einheit herrscht. Ein Landschafter kann ein Werk voll der feinsten Charakteristik liefern, welches dennoch wegen der Disharmonie der ausgedrückten Eigenthümlichkeiten den Geschmack beleidigt. Ein Blumenmahler kann eine Blumengruppe bilden, in welcher eine ungemeine Mannigfaltigkeit von Blumen, nach ihren Charakteren auf das genaueste bezeichnet, begriffen ist, die aber dessen ungeachtet Misfallen erregt, wenn die

Cha-

Charaktere nicht zur Bewirkung eines reinen Vergnügens durch die Anschauung zusammen stimmen.

Ueber den Charakter einer Landschaft habe ich in meiner Abhandlung über die schöne Gartenkunst gehandelt. (Anhang zu Marnezia's Ländlicher Natur, nach der Grohmannischen Uebersetzung, und Originalideen über die krit. Philos. I. Th. V. Abh.) *H.*

Charakter eines Menschen.

(*Dichtkunst.*)

Die Vollkommenheit und Schönheit einer dichterischen Charakterzeichnung kann nicht mit hinlänglicher Bestimmtheit angegeben werden, wenn man nicht von dem Begriff eines Charakters ausgeht. Der Charakter eines Menschen ist dasjenige Verhältniss des Willens desselben zu den übrigen Kräften seiner Natur, in welchem die Handlungsweise gegründet ist, in welcher er sich gleich bleibt.

Jeder Mensch hat einen Charakter, und wenn man von einem Menschen, welchem feste praktische Grundsätze mangeln, sagen wollte, er sei ohne Charakter, so ist diess ganz falsch ausgedrückt, indem eben sein Charakter darin besteht, keine festen praktischen Grundsätze zu haben, und er sich darin gleich bleibt.

Dass in Werken der Dichtkunst, welche Begebenheiten und Handlungen der Menschen darstellen, alle an solchen wesentlich Theilnehmende Personen charakterisiert sein müssen, erhellet in mehr als Einer Rücksicht. Bei vielen ist die Charakterdarstellung Hauptzweck, bei andern kann die Begebenheit oder Handlung, ganz oder zum grossen Theil nur durch die Charaktere der Theilnehmenden Personen begriffen werden; bei allen überhaupt erfordert das Gesetz der Wahrheit und Uebereinstimmung mit der wirklichen Welt Charakteristik.

Allein nicht jede Charakterzeichnung verträgt sich mit der Natur eines Werkes der Dichtkunst, als schöner Kunst, der Geschmack fordert, dass sie ästhetisch sei und das Gefühl der Schönheit errege.

Ein Charakter wird ästhetisch dargestellt: 1) durch Beschreibung, *a*) wenn die Eigenthümlichkeiten desselben in einer solchen Form des Ausdrucks entwickelt werden, dass die Phantasie unabsichtlich übergehen muss zur Dichtung einer reichen Mannigfaltigkeit von äussern Handlungen und Situationen, die durch den

den Charakter möglich sind; *b*) wenn die Eigenthümlichkeiten desselben in einer solchen Form des Ausdrucks entwickelt werden, daſs dadurch Neigung oder Abneigung in Beziehung auf denselben bewirkt wird; 2) durch Erzählung, wenn solche Aeusserungen von Gesinnungen, und solche Handlungen derselben mitgetheilt werden, durch welche man auf die Vorstellung desjenigen Verhältnisses des Willens zu den übrigen Kräften geführt wird, worin sie ihren Grund haben, und dieſs in einer Form des Ausdrucks geschieht, wodurch man gestimmt wird, sich mit freiem Spiele der Phantasie eine reiche Mannigfaltigkeit von Handlungen und Situationen vorzustellen, die durch denselben entstehen können, und zugleich mit Neigung oder Abneigung erfüllt wird; 3) durch dramatische Darstellung, wenn die Person in der gegegenwärtigen Aeuſserung solcher Gesinnungen, in der Motivierung und Vollendung solcher Handlungen dargestellt wird, durch welche wir auf die Vorstellung desjenigen Verhältnisses des Willens zu den übrigen Kräften geführt werden, worin sie ihren Grund haben, und zwar dergestalt, daſs wir uns jene aus diesem befriedigend erklären, und uns die Handlungsweise denken können, in welcher die Person sich gleich bleibt. Zugleich kann auch die Form des Styls, können und müssen die vom Dichter vorausgesetzten mimischen Ausdrücke der Person mitwirken, um unsere Phantasie unabsichtlich zu stimmen, sich das durch den Charakter Mögliche in einem freien Spiele zu dichten, und das Begehrungsvermögen zur Neigung oder Abneigung zu stimmen.

Die Darstellung eines Charakters ist schön, wenn sie durch Harmonie der Vernunft, welche die Begriffe herbei führt, und der Phantasie, welche ihnen entsprechende Bilder dichtet, durch überraschende Vereinigung von Gesetzmäſsigkeit und Freiheit, ein Vergnügen an ihrer Form hervorbringt, welches wesentliche Aehnlichkeit mit dem Vergnügen an der schönen Natur hat.

Wie abstract auch diese Erläuterungen scheinen, so läſst sich dennoch ihre Richtigkeit an jedem Beispiele eines in einem Dichterwerk ästhetisch und schön dargestellten Charakters zeigen, und, wenn die Grenzen dieses Werkes es erlaubten, so würde ich es ohne Schwierigkeiten mit Agathon, Werther, oder irgend einem andern von Meisterhand gezeichneten Charakter versuchen.

Die Grundsätze für die dichterische Charakteristik sind: 1) allgemeine psychologische; 2) allgemeine ästhetische; 3) besondere ästhetische,

in

in Hinficht der Gattung, zu welcher das Werk gehört, und die eigenen Zwecke und Verhältniffe des Werkes.

I.

Grundbedingung für alle dichterifche Charakterzeichnung ift pfychologifche Wahrheit des Charakters, Uebereinftimmung deffelben mit den Gefetzen der menfchlichen Natur; der Charakter mufs möglich fein. Man vermifst in einem Charakter pfychologifche Wahrheit; *a*) wenn fich Widerfprüche in ihm finden, die nach den Gefetzen der menfchlichen Natur nicht möglich find; ich fage mit gutem Grunde, nach den Gefetzen der menfchlichen Natur, denn es giebt viele Widerfprüche in menfchlichen Charakteren, die mit den Gefetzen der menfchlichen Natur fehr wohl übereinftimmen. Dafs ein Menfch ein feines Gewiffen, und kein Gefühl für wahre Ehre habe, von phlegmatifchem Temperamente, und der feurigften Liebe fähig fei, ift pfychologifch unwahr, nach den Gefetzen der menfchlichen Natur unmöglich; dafs aber ein Menfch durchgängig gewiffenhaft handle, nur nicht, wenn feine Rachgier gereitzt ift, dafs ein Menfch zugleich höchft ehrgeitzig, und, wenn es auf gewiffe Zwecke ankommt, jeder Erniedrigung fähig ift, dafs ein Menfch zugleich der äufferften Enthaltfamkeit und der äufferften Ausfchweifung fähig, zugleich fähig ift, fich alles zu erlauben, und alles zu verfagen, ift nach den Gefetzen der menfchlichen Natur fehr wohl möglich. Wenn ein Charakter pfychologifch wahr ift, fo ift er auch zugleich in allen feinen Theilen confequent und confiftent.

Allein die pfychologifche Wahrheit eines Charakters mufs auch evident fein, und um eingefehen zu werden, keines langen Nachdenkens bedürfen. Ich nenne die Eigenfchaft einer Charakterzeichnung, nach welcher das Ganze des Charakters fogleich begriffen wird, den pragmatifchen Geift derfelben. Die Evidenz der pfychologifchen Wahrheit eines Charakters ift gleich nothwendig für jedes dichterifche Werk, von welcher Gattung es auch fei, für befchreibende fowohl als für erzählende und dramatifch darftellende. Selbft wenn der Charakter eine feltenere, zweideutigere Vereinigung der Seelenkräfte darböthe, ja wenn er durchgängig aus Widerfprüchen beftünde, fo müfste dennoch der Dichter die Darftellung fo anlegen, dafs augenblickliche Evidenz bewirkt würde, wenn anders der Zweck des Werkes nicht erfordert, den Lefer oder Zufchauer über gewiffe Züge eine

Zeitlang unentschieden zu lassen. Charaktere, welche jener Evidenz gar nicht fähig sind, können auch nicht Gegenstände der Kunst sein.

Vollkommen gute Charaktere, als Ideale aufzustellen, ist der psychologischen Wahrheit nicht zuwider, wenn dieselben nur den Prinzipien der Vernunft gemäss gebildet werden. Eben so wenig ist es der psychologischen Wahrheit zuwider, in einer Geschichte, oder einem Schauspiele Personen aufzuführen, welche sich durchgängig tugendhaft zeigen, ohne eine menschliche Schwäche zu verrathen. Es giebt deren in der wirklichen Welt, obwohl selten. Und wenn sie sich in der Handlung, an welcher sie Theil nehmen, durchgängig als tugendhaft zeigen, so folgt daraus nicht, dass sie überhaupt von allen moralischen Gebrechen und Schwächen frei seien. Uebrigens läugne ich nicht, dass der Dichter mit solchen Charakteren höchst sparsam sein müsse, und dass er gewiss in den meisten Fällen mehr wirke, wenn er seinen Helden Züge von Menschlichkeiten beifügt.

Vollkommen böse Charaktere sind entweder solche, in denen der gute Wille ganz ruht, und die im Zustande ihrer sittlichen Verderbtheit überhaupt nur nach bösen Maximen handeln, oder solche, die sich in der Handlung, an welcher sie Theil nehmen, durchgängig als bös zeigen. Die erstern sind so wenig als die letztern der psychologischen Wahrheit zuwider.

Charaktere sind in dreifacher Rücksicht interessant: 1) in moralischer Rücksicht; 2) in intellectueller Rücksicht; 3) in ästhetischer Rücksicht.

Ein Charakter ist in moralischer Rücksicht interessant: *a*) wiefern in ihm viel Grund zu guten oder bösen Handlungen liegt. Moralisch interessant ist Amaliens Charakter in Allwills Briefsammlung, Amaliens, „die nur „ihren Mann liebt, und ihre Kinder; allen übrigen Wesen „nur gut ist, und in Wohlthun gegen sie aus voller Genüge, „nur — überfliesst, wie die Sonne von sich scheint Licht „und Wärme, nur — weil sie Licht ist und warm, und „die Fülle hat"; moralisch interessant ist ein Jago (im Othello) ein Franz Moor (in den Räubern) ein Marinelli; *b*) wenn in ihm viel Grund zu höhern und feinern guten Handlungen, oder zu stärkern, oder feinern bösen Handlungen liegt. (Posa im Carlos, Cato, Catilina, Marinelli.)

Ein Charakter ist intellectuel interessant; 1) wenn er aus ungemeinen Verhältnissen der Seelenkräfte besteht, in deren Betrachtung viel Stoff zum Nachdenken liegt; (Werther, Karl Moor in den Räubern, Allwill, alle zweideutige Charaktere, Mitteldinge zwischen Tugend und

Las-

Lafter); 2) wenn er feine guten oder böfen Zwecke nach feinen Planen mit Anftand und Einbildungskraft zu verfolgen weifs; (Fiesko, Marinelli, Figaro); 3) wenn er fich auf eine ihm eigenthümliche, originale Weife in Handlungen und Gefprächen äuffert (Odoardo, alle Humoristen u. f. w.).

Ein Charakter ift äfthetifch intereffant, 1) wenn die Verhältniffe von Seelenkräften, aus denen er befteht, ohne lebhaftes Vergnügen oder Mifsvergnügen, Neigung oder Abneigung nicht betrachtet werden können; 2) wenn die Betrachtung deffelben viel Stoff zu Bildungen und Dichtungen für die Phantafie darbiethet, feien es nun angenehme oder unangenehme; 3) wenn feine Aeufferungen in That und Rede eine Form haben, welche den Gefchmack befriedigt oder beleidigt, die Phantafie und das Gefühl auf eine angenehme oder unangenehme Weife reitzt. Im erften Sinne ift äfthetifch intereffant ein Charakter, welcher bei der feinften Gewiffenhaftigkeit, die zartefte Sympathie, und eine fchwärmerifche Einbildungskraft befitzt, oder ein Charakter, welcher bei der zarteften Sympathie, die Leidenfchaft des Haffes und der Rachgier im höchften Grade befitzt; im zweiten Sinne ein Charakter eines fchwärmerifch liebenden Menfchen, ein Charakter, in welchem fich Einbildungskraft, Kühnheit und Feftigkeit vereinigen; im dritten Sinne der Charakter eines Menfchen, welcher auf eine Weife wohlthut, die der Delicateffe deffen fchmeichelt, dem er wohlthut, der Charakter eines Menfchen von rauher Wohlthätigkeit.

Ein Charakter ift fchön, wenn die Verhältniffe von Seelenkräften, aus welchen er befteht, eine Harmonie bilden, deren Betrachtung ein Gefühl der Liebe zu ihm bewirkt, und die Phantafie zu einem freien Spiele unter reitzenden Bildern, des Guten und Edlen beftimmt. Nur ein tugendhafter Charakter kann fchön fein.

Jeder Charakter in der wirklichen Welt hat, auffer feinen allgemeinen Befchaffenheiten, Nebenbeftimmungen, welche ihm feine Individualität geben, und diefe Individualität mufs fich auch in jeder dichterifchen Darftellung eines Charakters finden.

Ein Charakter bleibt, als folcher, fich gleich, und diefe Confequenz mufs der Dichter in jedem Werke beobachten, wo er Charaktere aufftellt.

II.

Die äfthetifche Darftellung eines Charakters in einem Werke der Dichtkunft mufs fchön fein, und da denen

von mir feſtgeſetzten Begriffen zu Folge hierbei alles auf Harmonie der Vernunft und der Phantaſie hinaus kommt, ſo beziehen ſich auch darauf alle Grundſätze, welche für ſchöne Darſtellung von Charakteren gegeben werden können. Hauptgrundſatz iſt: Die dichteriſche Darſtellung eines Charakters iſt um ſo ſchöner, je vollkommner, leichter und angenehmer die harmoniſche Wirkſamkeit von Vernunft und Phantaſie iſt, durch welche derſelbe gefaſst wird. Sind die Eigenthümlichkeiten des Charakters, die ihn ausmachenden Verhältniſſe von Gemüthskräften, beſchreibend entwickelt, ſo zeigt ſich ein progreſſives Spiel der Phantaſie, welche in mannigfaltigen Bildern das durch den Charakter Mögliche dichtet. Sind Aeuſſerungen, Handlungen des Charakters dargeſtellt, ſo erhebt ſich die Vernunft regreſſiv zu den Gründen; die Phantaſie folgt ihr, und entwickelt nach dieſen eine reiche Menge von möglichen Wirkungen und Situationen der Perſon, welcher der Charakter zukommt. Sehr natürlich iſt es, daſs eine ſchöne Darſtellung eines Charakters es uns leicht macht, uns in denſelben hinein zu denken und gleichſam zu verſetzen, daſs alſo diejenige Täuſchung, welche man vom Schauſpieldichter mit Recht erwartet, vorzüglich auch durch eine in dem von mir beſtimmten Sinne ſchöne Charakterzeichnung bewirkt wird.

Ein Charakterzug iſt eine ausgedrückte Eigenthümlichkeit eines Charakters, und die Schönheit einer Charakterzeichnung beruht auf der Anzahl, der Mannigfaltigkeit, der Art der Schilderung und Vereinigung der Züge. Man ſetzt in dieſer Hinſicht in Beziehung auf eine Charakterzeichnung einander entgegen: den Reichthum und die Dürftigkeit, die Mannigfaltigkeit und Einförmigkeit, Stärke und Schwäche, Ausgezeichnetheit und Allgemeinheit, Gründlichkeit und Oberflächlichkeit, Beſtimmtheit und Unbeſtimmtheit, Ueberladung und Präciſion, Uebertreibung und Proportion, Verwirrung und Ordnung, Harmonie und Disharmonie.

III.

Einige Grundſätze über das Eigenthümliche der Charakterzeichnung in epiſchen Gedichten, Romanen, Schauſpielen, werden ſich unter dieſen Artikeln finden. *H.*

Cha-

Charakter.

(*Bildende Künste.*)

Angewandt auf den Theil der Zeichnung, welcher sich mit dem Ausdruck in Miene, Stellung und Bewegung beschäftiget, bezeichnet das Wort Charakter die Darstellung des geistigen Zustandes, und der aus demselben entspringenden Bewegung und Handlung eines Menschen, wobei der Künstler auf das Alter, das Geschlecht, den Stand und die natürliche Gemüthsstimmung desselben Rücksicht nehmen muss. Ein junges Mädchen fühlet und äussert ihr Gefühl anders, als ein Greis, ein König anders, als ein Sclav, Achill anders, als Ulyss. Die Zeichnung wird also in dieser Rücksicht Charakter haben, wenn das jedem Geschlecht, jedem Alter, jedem Stande, jedem Temperamente in jeder angenommenen Gemüthslage besonders Eigenthümliche beobachtet, und richtig und gut dargestellet ist.

Die Zusammensetzung und Anordnung hat Charakter, wenn sie in Rücksicht des Geistes, der in der Handlung herrscht, des Zerstreuteren oder Gesammelteren, der Luftigkeit oder Gedrungenheit, der Ruhe oder des Tumultes, des Ernstes oder der heitern Ungebundenheit der Gruppen, dem Stoffe angemessen ist. Einen andern Charakter der Zusammensetzung hat eine feierliche Ceremonie, einen andern ein ländliches Fest; anders muss eine Schlacht und anders ein Jahrmarkt, anders eine Scene häuslicher Glückseligkeit und anders eine Trinkgesellschaft in einer Schenke zusammengesetzet werden.

Unter dem Charakter in der Farbengebung sollte man eigentlich den geistigen Theil dieser Kunst verstehen, vermittelst welches es dem Künstler gelingt, nicht nur genau die Farbe des Gegenstandes, sondern auch die Feinheit oder Stärke, Härte oder Weichheit, Rauheit oder Glätte u. s. f. auszudrücken; man verstehet aber unter diesem Worte gewöhnlich nur einen mechanischeren Theil dieser Kunst, das, was man mit einem andern Ausdrucke die Manier der Farbengebung oder die Behandlung nennt. Venus und Adon muss, sowohl in Ansehung der Behandlung, als auch des Tones, einen andern Charakter der Farbengebung haben, als Iphigeniens Opferung.

Ein Kupferstich hat Charakter, wenn vermöge der Anordnung der Schraffierungen der eigenthümliche Charakter des dargestellten Gegenstandes ausgedrückt ist. Anders gehen die Schraffierungen bei einem metallenen Gefäss, bei einem rauhen, bei einem behauenen Stein, und anders bei einem weichen Gewande.

So lange ſich die Künſte noch in dem Zuſtande der Kindheit befinden, begnügen ſich die Künſtler mit der Darſtellung des Allgemeinen, zeichnen z. B. die allgemeinen Formen des Menſchen, ohne Rückſicht auf einen beſondern Zuſtand, irgend einen beſondern Charakter deſſelben; die Formen des Mannes, des Weibes, der Stärke, der Zartheit, der Schönheit, des Reitzes u. ſ. f., verlieren ſich in ihren Werken in die allgemeinen Formen der Menſchheit; ein Gewand iſt ein Gewand, ohne daſs man an den Gängen und Brüchen der Falten den Stoff deſſelben ahnden kann, ein Baum iſt im Allgemeinen ein Baum, ohne die beſondern Charaktere der verſchiedenen Geſchlechter, welche ſich an der Bezweigung und Belaubung und an der Farbe deſſelben äuſſern.

Aber das Auge erhielt mehr Bildung für die Kunſt, die Hand gewann mehr Fertigkeit zur Darſtellung der Gegenſtände, und das Beſondere fängt an, ſich aus dem Allgemeinen zu entwickeln; die Formen der Stärke zeichnen ſich von den Formen der Zartheit aus, das Eckige des Haſſes und das Runde der Liebe, die Stärke der Eiche und die Schlankheit der Ulme, das Rauche der Wolle und die glänzende Glätte der Seide ſtellet ſich dar. Form und Farbengebung erhält Charakter, das heiſst, bezeichnet das Eigenthümliche jedes Gegenſtandes, ſtellet ihn in aller ſeiner, nach dem Ausdrucke des Ganzen berechneten und demſelben untergeordneten Beſonderheit dar. *G.*

Charakter.

(*Muſik.*)

In Beziehung auf Tonſtücke werden unter dieſer Benennung diejenigen eigenthümlichen Merkmale verſtanden, wodurch ſich ſelbige im Styl und Vortrag von einander unterſcheiden. Hieher gehören gewiſſe Verhältniſſe der Tonarten, die mancherlei Arten der Bewegung, der Inſtrumente, Verſchiedenheit der Figuren u. ſ. w. Man vergleiche z. B. nach der gegenwärtigen angenommenen Temperatur, in Rückſicht des erſtern Falls, nämlich der Tonarten, die weiche Tonart F und C, ſo wie die harte F und A gegen einander, und man wird ſicher einen auffallenden Unterſchied zwiſchen ihnen bemerken. F moll ſcheint vorzüglich zu Charakteriſierung eines tiefen und innigen Schmerzens fähig, da E moll beſſer eine leichte melancholiſche Stimmung bezeichnen würde. F dur hat einen zärtlichen und ſanften Cha-

Charakter, hingegen A dur mehr den der Fröhlichkeit u. f. w. Man kann fich von der Wirklichkeit des Unterfchiedes der Tonarten in charakteriftifchen Bezeichnungen nicht beffer überführen, als wenn man gewiffe Tonftücke in andern Tönen vorträgt, als in die fie ein denkender Componift verlegte. Nicht felten verlieren felbige einen grossen Theil ihrer Eigenthümlichkeit, oder werden faft ganz unkenntlich, fo wie auf der andern Seite manchen Tonftücken, die ohne alle Rückficht auf Charakter der Tonarten gefchrieben find, durch Verfetzung in andere Töne etwas aufzuhelfen wäre. Gefchickte Wahl der Bewegung und der Inftrumente, befördert ebenfalls das Charakteriftifche in Tonftücken; fo bezeichnen z. B. obligate Paffagen in Bratfchen und Baffons etwas ganz anders, als wenn diefe nämlichen Paffagen von Oboen oder Violinen vorgetragen würden, und fo entfpricht fechs - oder drei Achtel Takt weit mehr diefem oder jenem Charakter, als zwei Viertel oder ganzer Takt. Worauf es aber bei der Anordnung eines Tonftücks in Rückficht des Charakteriftifchen vorzüglich ankommt, ift, dafs das Thema in der Empfindung oder der Einbildung des Zuhörers fogleich ein beftimmtes Gefühl veranlafst, welches nicht durch Einwebung fremder Charakterzüge geftört, fondern bis zum Schluffe des Tonftücks forgfältig zu unterhalten ift. Der allgemeine Charakter, deffen Gepräge alle Sing - und Tonftücke, dem Zwecke der Tonkunft gemäfs, führen müffen, ift der einer gewiffen Empfindung und Gemüthsbewegung. Jede andere Darftellung liegt auffer dem Gebiete derfelben, und macht den Componiften, der aus Hang zum Sonderbaren, aus Mifsbrauch der Schwäche feiner Zuhörer, oder auch vielleicht aus einer Ueberzeugung, die von einer gewiffen fchiefen Richtung herkommen kann, die Kunft durch Ueberfchreitung ihrer Grenzen fo herabwürdigt, zum Charlatan. So kann z. B. das Kartätfchenfeuer in einer Bataille, das Traben der Cavallerie, das Quacken der Fröfche u. f. w. befonders für diejenigen, die durch die Ankündigung der Farce fchon vorbereitet find, bis zum Entzücken fchön charakterifiert fein, aber die Tonkunft wird fich diefes Beifalls eben fo fehr fchämen, und ihre vermeinten Verehrer bedauern, wie vielleicht Apollo diejenigen, die ihn mit dem fchmutzigen Nachtwächterhorn liebenswürdiger finden, als mit der goldnen Leier.

Charaktere heiffen in Rückficht der grammatikalifchen Schreibart in der Mufik auch folche Zeichen, deren man fich bedienet, um alle Töne der Melodie, ihre Dauer u. f. w. vorzuftellen, fo dafs man vermittelft diefer Charaktere im Stande ift, ein Tonftück genau zu lefen,

 und

und es nach der Meinung und dem Sinne des Tonſetzers vorzutragen; dahin gehören alſo auſſer den Zeichen für die Töne, die wir Noten nennen, alle übrige Zeichen in der Muſik, als Linien, Kreutze, Pauſen, Schlüſſel u. ſ. w. *B.*

Charakter.

(*Declamation.*)

Wer die Declamation für eine Kunſt hält, deren Lehrmeiſter allein ein gutes Organ und ein dunkles Gefühl ſei, die alſo nie auf feſte Regeln und Grundſätze zurückgebracht, und alſo eigentlich nie methodiſch erlernt werden könne, dem mag es etwas Ueberflüſsiges und Unmögliches ſcheinen, den Charakter der Declamation zu beſtimmen. Und für diejenigen, welche richtig und ſchön zu declamieren glauben, wenn ſie durch willkührliches Steigen und Fallen, durch muſikaliſche Schwungbeugungen, und durch vielerlei bunte Töne ihre Rede ausſtaffieren — die in ihre willkührliche Art der Modulation ſo verliebt ſind, daſs ſie dieſelbe der Reihe nach in jeder Rede anbringen, es mag paſſen wie es will — für dieſe kann man in der That ſagen, giebt es keinen eigentlichen Charakter der Declamation. Da es aber wahrſcheinlich und zu wünſchen iſt, daſs dieſe ſchwere und wichtige Kunſt bald allgemeiner als Wiſſenſchaft getrieben und gelehrt werden, und eine eigene und vollſtändige Theorie derſelben hervortreten möge; ſo halten wir es für einen weſentlichen Mangel dieſes Werkes, wenn die nähere Beſtimmung des Charakters der Declamation, in ſo weit er bis dahin gegeben werden kann, fehlte. Bei den Kennern dieſer Kunſt iſt über das, was in der Declamation richtig und ſchön iſt, nur Eine Stimme. Es muſs daher auch einen Charakter der Declamation geben. Man kann erſtlich das, „was der Declamation zum Unterſchiede von der Sprache „des Umgangs, und dem Geſange eigen iſt, zum Charakter „der Declamation rechnen; zweitens aber und vornämlich „verſtehet man darunter, die in der Rede zu beobachtenden „Charaktere.“

In Beziehung auf das Erſte kömmt es auf folgende zwei Puncte an:

a) Die Declamation muſs ſich durch eine gewiſſe Feierlichkeit von der Sprache des Umgangs unterſcheiden, ohne auf der andern Seite in den Fehler der Affectation, oder eines ſingenden oder heulenden Tones zu fallen. Wie we-

wesentlich das zum Charakteristischen gehöre, weiss jeder Mensch, der ein richtiges Gefühl, und ein unverwöhntes Ohr hat. Man hört daher oft von Personen, die nicht Sachverständige sind, „ich weiss nicht, er heult so" oder „er hat so einen singenden Vortrag und Ton" oder „er „spricht so gleichgültig und hat nicht ein Bisschen Feuer." Daher pflegt man auch von dem, der im gemeinen Leben eine gewisse Feierlichkeit annimmt, zu sagen: „er de„clamiert, spricht immer, als wenn er auf der Kanzel stün„de". Eine nicht unwichtige Bestätigung dessen, dass Feierlichkeit im Tone und in der Sprache zum Charakteristischen der Declamation gehöre.

Man siehet hieraus, was man von der Regel halten könne: man müsse so declamieren, wie man gewöhnlich spreche, und man werde einen Gedanken nicht richtiger vortragen, als wenn man sich vorstelle, wie man solchen im gemeinen Leben vortragen würde.

Wenn diese Regel auch nicht zu vernachlässigen ist, weil man durch sie oft in den Stand gesetzt wird, einen Gedanken durch Stimme und Mimik naiv auszudrücken, und man sich dabei überhaupt nicht so leicht von dem Natürlichen entfernt; so muss man sich dadurch doch nicht zu der nachlässigen, von aller Feierlichkeit entblössten Sprache des gemeinen Lebens verleiten lassen.

Fragt man aber, was das Wesen dieser Feierlichkeit sei, und wie man sich solche gebe; so suche man sie in folgenden Stücken: α) äusserlicher Anstand (siehe Anstand); β) Geist und Leben der Stimme, so dass man alles Träge und Schläfrige im Tone vermeidet; γ) Bestimmtheit und Präcision im Articulieren der Wörter und Sylben. Man siehet hieraus, dass der Schauspieler sowohl (wenn er nicht etwa den Trägen und Schläfrigen vorstellt) als der Redner, (obgleich dieser im höhern Grade) diese Feierlichkeit in der Declamation beobachten müssen. Beide haben eine Versammlung vor sich, und schon die Ehrfurcht, mit welcher sie vor derselben erscheinen müssen, fodert sie dazu auf. Dem Redner aber insbesondere wird diese Feierlichkeit noch durch das Gewicht der Sache, die er vorträgt, geboten, und durch das höhere Interesse, das er selbst an seiner Rede nimmt, erleichtert.

b) Zu dem Charakteristischen der Declamation gehöret das Eigene ihrer Tonleiter, welche von der musikalischen, oder von der Tonleiter des Gesangs sehr verschieden ist. Sie hat weder einen so weiten Umfang, noch erlaubet sie auch ein so plötzliches Ueberspringen aus einem musikalischen Tone in den andern, wie z. B. das Singen. Ihre Töne grenzen ungemein nahe und unmerklich an einander,

und unterscheiden sich mehr durch die Gegend des Mundes und der Zunge, durch den Punct der Kehle, wo man anschlägt, als durch den höhern oder niedrigern Ton, worauf es im Gesange ankommt. Unstreitig liegt hierin die Ursache, warum so wenige Sinn für die feinern Nüancen in der Declamation haben, warum es so übel klingt, wenn man bei dem Halten einer Rede die ganze musikalische Tonleiter durchhüpft, und recht merklich und schneidend aus einem Tone in den andern übergeht. Man erinnere sich hier an den Bombast der Ascendencien von Staffel zu Staffel, und wenn man sich nun auf der kreischenden Höhe befindet, sich durch Cadenzen eben so springend wieder herab läſst. Man siehet hieraus, wie vergeblich die Bemühungen derer sind, welche bei der Declamation die Scala des Gesangs nicht wollen fahren lassen, und immer noch daran arbeiten, die Declamation nach der Theorie der Musik zu lehren. Eine nähere und befriedigende Erläuterung dieser charakteristischen Eigenheit ist hier unmöglich. Vielleicht daſs hierüber bald etwas Vollständigeres erscheinet. Das Verdienst der ersten Entdeckung ist dem Herrn Magister Schocher, dessen Principien ohne Zweifel künftig die Grundlage zu einer Theorie der Declamation werden müssen, wenn darin etwas mehr, als bisher, geleistet werden soll.

Das Zweite, welches man unter Charakter der Declamation verstehet, sind die in der Declamation zu beobachtenden Charaktere, als wornach sich nicht bloſs Mimik und Gesticulation, sondern auch der Ton und die Modulation der Stimme richten müssen. Hier zerfällt die Declamation wieder in zwei Gattungen: *a)* in die rednerische, *b)* in die nachahmende.

1) Die rednerische Declamation, wir mögen sie in Rücksicht des geistlichen oder auch des politischen Redners nehmen, erfordert durchaus Würde, die sich durch Ruhe, durch Zuverläſsigkeit, durch edele Einfalt und hohe Feierlichkeit, sowohl in dem Tone der Stimme, als auch in Mienen und Gebehrden ankündiget. Sie erlaubet daher bei Schilderungen der Menschen keine Nachahmung der Töne und Gebehrden u. s. w.; theils, weil es ihr Zweck nicht sein darf, jemand lächerlich und verächtlich zu machen; theils, um während der Rede alles Lächerliche und Anstöſsige schlechterdings zu vermeiden. Der Redner darf sich auch keiner Empfindung zu sehr überlassen, und sein Affect muſs nie brausend werden. Er muſs von allem mit Würde sprechen; mit Würde sich freuen; mit Würde traurig sein u. s. w. Alle gehäſsige, hohnlächelnde, Falschheit ausdrückende Töne und Mienen; alles

les Poltern, Schreien, Rasen u. s. w. muss vermieden werden. Häufige Versündigungen gegen diesen Charakter der rednerischen Declamation, trifft man nicht bloss auf den Kanzeln sondern auch bei manchem Redner des Englischen Parlaments, und besonders in den stürmischen Sitzungen des Pariser Convents. Der Redner bekommt diese Würde in der Declamation, so bald er nicht als Egoist, nicht mit Privathass, und sonst niedrigen Leidenschaften auftritt, sondern so bald er als Lehrer der Religion, oder als Repräsentant einer Nation aus reinem Interesse für die Sache der Wahrheit, der Tugend und der Menschheit spricht. Dieser Charakter fällt bei dem Schauspieler weg, weil er sich nach der Person richtet, die er vorstellt: denn

2) die nachahmende Declamation richtet sich im Tone und in der Modulation jederzeit nach dem besondern Charakter, den sie darzustellen sucht. Sie drücket die Freude, die Traurigkeit, die Hoffnung oder Furcht anders aus, wenn sie den Jüngling; anders, wenn sie den Mann; anders, wenn sie den Greis; anders, wenn sie den Gleichgültigen; anders, wenn sie den Empfindsamen u. s. w. nachahmt. Wenn in einer Fabel der Affe, der Fuchs und der Bär ein Gespräch mit einander führen; so muss man eine solche Fabel nicht halten, ohne auf das Charakteristische dieser Thiere Rücksicht zu nehmen. In dem Tone und in der Modulation des Affen wird etwas Possierliches; des Fuchses, etwas Schlaues; des Bären, etwas Derbes liegen müssen, und letzterer insbesondere wird weniger modulieren, als die beiden erstern. Dass es demnach nothwendig sei, bei der Declamation auf die besondern Charaktere Rücksicht zu nehmen, und dass hiervon grösstentheils die Wirkung abhange, bedarf keines weitern Beweises. Das Uebrige suche man im Artikel Declamation. W.

Charakter.

(*Baukunst.*)

Der Baukünstler muss vermittelst einer klugen Wahl sogleich durch den Anblick eines Gebäudes die Bestimmung desselben ankündigen; er muss also das Nothwendig- oder Conventionell-Eigenthümliche in der Baukunst richtig auffassen, und, wenn es ihm möglich ist, schon bei der Wahl des Platzes anfangen, mit der Anordnung und Eintheilung des Ganzen fortfahren, und mit der Verzierung des Aeussern und Innern schliessen.

So mannigfaltig die Bestimmung der Gebäude ist, so mannigfaltig muss auch die Art und Weise ihrer Zusammen-

menſetzung und Anordnung, ihrer Ausführung und Verzierung ſein, ſo mannigfaltig in Rückſicht des der Beſtimmung deſſelben analogen Charakters, die Mannigfaltigkeit ungerechnet, die in Einem und demſelben Charakter gedenkbar iſt.

Mangel dieſes Nothwendig - und Conventionell - Eigenthümlichen bringt charakterloſe, theilweiſe Verfehlung deſſelben widerliche Gebäude, und gänzliche Verwechſelung architektoniſche Ungeheuer hervor.

Reifliche Ueberlegung der Beſtimmung des Gebäudes, genaue Rückſicht auf das Spiel der Ideenverbindungen bei der Anſchauung von Gegenſtänden der Natur oder der Kunſt, beſtändige Hinſicht auf die Forderungen der Zweckmäſsigkeit und Schicklichkeit, ſelbſt in den kleinſten Theilen des Gebäudes, werden dem Künſtler das Nothwendig-Eigenthümliche, und das Studium guter Werke der Baukunſt auſſer dieſem Nothwendigen auch das Conventionell-Eigenthümliche, oder den nothwendigen und conventionellen Charakter jeder Gattung von Werken der Baukunſt lehren.

Die Baukunſt vermag Rührungen des Erhabenen, Edeln, Feierlichen, Schauerlichen, Heitern, Lachenden u. a. hervorzubringen, und Ehrfurcht oder Zutrauen für den Bewohner derſelben in uns zu erwecken; ein im edeln Styl auf einer Anhöhe erbauter Pallaſt flöſst Ehrfurcht und Hochachtung, ein öffentliches Gebäude, ein Rathhaus, mit weiten Thoren, oder einer breiten, frei liegenden Treppe, Zutrauen ein, wie ein Gebäude mit ſchmalen Eingängen uns fühlen macht, daſs es nur für einen engen Kreis von Menſchen, für wenige vertraute Freunde beſtimmt ſei. Ein Prachtgebäude und ein Zeughaus, ein Schauſpielhaus und ein Tempel, ein Gefängniſs und ein Luſtgebäude, ein Porticus in einem Garten und ein Stadtthor, werden ganz verſchiedene Eindrücke machen, und alſo auch in ganz verſchiedenem Charakter ausgeführt ſein müſſen.

Aber nicht genug, daſs dieſe Charaktere gut gefaſst ſind, ſie müſſen ſich auch von dem Gemeinen entfernen, und edel gedacht, und edel ausgeführet ſein. Edel gedacht und ausgeführt iſt ein Gebäude, wenn der Baumeiſter den Charakter deſſelben ſtark zeichnete, von der Beſtimmung deſſelben ſtark gerühret wurde, wenn das Gebäude mehr auf die Einbildungskraft, als auf das Auge wirkt; wenn es uns alſo ſtark an ſich zieht, und unſer Gedankenſpiel lange beſchäftiget.

Die vorzüglichſten Quellen des Edeln ſind Symmetrie, wodurch ſelbſt ein gemeines Bauernhaus ſich von dem Niedrigen entfernt, Eurythmie, welche jedem Thei-

Theile die für das Ganze schickliche Gröſse giebt, und jede Uebertreibung verbietet, Einfalt und stille Gröſse, welche sich in der Anordnung der Hauptheile und den Verzierungen äuſſert, Abwechselung in den Formen und Umrissen zwar nicht aufhebt, aber die Vervielfältigung derselben einschränkt, indem ein Gebäude mehr Einförmigkeit, als irgend ein anderes Werk verträgt, und man sich dieser Einförmigkeit selbst zur Vermehrung der scheinbaren Gröſse bedienen kann. *G.*

C h o r.

(*Dichtkunst.*)

Die Bestimmung des Chors ist, durch die volle Kraft einer mit prachtvoller Harmonie begleiteten Melodie, einen solchen Theil eines für die Musik bestimmten Dichterwerks auszudrücken, welcher zugleich von der allgemeinsten und stärksten Wirkung ist. Chöre finden in Cantaten, Oratorien und Opern Statt. Der Dichter muſs es sich angelegen sein lassen, sie am gehörigen Orte anzubringen, zweckmäſsig vorzubereiten, die Gedanken so zu wählen, daſs sie zu der feierlichen Majestät der musikalischen Setzung passen, und einen Ausdruck zu treffen, welcher Erhabenheit und Stärke, ohne alle Schwulst und Schwerheit besitze. *H.*

C h o r.

(*Musik.*)

Unter diesem Griechischen Worte, welches ehemahls jede Versammlung von Sängern oder Tänzern bei feierlichen Gelegenheiten bezeichnete, versteht man gegenwärtig entweder eine Gesellschaft Sänger, den Ort in der Kirche, wo sie stehen, oder auch den von ihnen vorzutragenden Gesang. In diesem letztern Fall, welcher vorzüglich hieher gehört, bedeutet Chor ein Tonstück, in welchem vollständige Harmonie von vier oder mehrern Stimmen, sowohl mit als ohne Instrumental-Begleitung, vorgetragen wird. Daſs hier unter vier oder mehrern Stimmen solche verstanden werden, deren jede ihren eigenen Gang hat, und die aus Discant, Alt, Tenor und Baſs bestehen, ergiebt sich aus dem Begriffe von vollständiger Harmonie. Doch darf man nicht alle Tonstücke, die anscheinende Gleichheit oder Aehnlichkeit

keit mit diesen den Chören zugeeigneten Eigenschaften haben, als solche gelten lassen, denn ein allgemeiner Vereinigungs-Punct der Empfindung von Seiten der Worte ist das Eigenthümliche des Chores, und unterscheidet es von Quartetten und Quintetten in Opern und Oratorien. Wenn man das weite Gebiet betrachtet, welches einem Tonsetzer bei Verfertigung eines Chores offen steht, wenn man bedenkt, wie er hier die Tonkunst in ihrem vollen Zauber, mit der ganzen Fülle ihrer Reichthümer kann auftreten lassen, wie er einfache edle Melodie mit kraftvoller Harmonie und gut gewählter Begleitung vereint kann wirken lassen, wie er alle Arten der Nachahmung der Fuge und des doppelten Contrapuncts im kunstreichsten Gewebe darstellen kann; so wird man gewiss nicht in Abrede sein, dass ein Chor, wenn es die hier angeführten und übrigen Vollkommenheiten, deren es fähig ist, erreichen soll, keine alltäglichen Fähigkeiten erfordere, sondern dass ein gebildetes Genie, eine feurige Einbildung, gründliche Kenntniss aller Fächer der Setzkunst, Wissenschaft der gegenseitigen Wirkung jeder Stimme, jedes Instruments bei einem Tonsetzer durchaus müsse vorausgesetzt werden können, wenn er sein Heil mit gutem Erfolg an dieser Gattung von Tonstücken versuchen will. Von der Ausführung eines Chors scheint man gewöhnlich nicht die Nothwendigkeit eines behutsamen Vortrags, wie bei andern Tonstücken, vorauszusetzen, und gleichwohl, da von einem richtigen Verhältnisse der Instrumente und Stimmen gegen einander die gute Wirkung des Ganzen so sehr abhängt, sollte das doch hier vorzüglich der Fall sein, denn es kann ein Sänger in Beziehung auf sich, seine Partie untadelhaft, und doch in ein und anderer Rücksicht zum Nachtheil des Ganzen ausführen, daher die Aufmerksamkeit, sowohl der Sänger als Instrumentalisten, jederzeit halb auf die Noten, halb auf das Ganze müsste gerichtet sein, und so hätte z. B. ein Bassist, wenn in seiner Partie *forte* vorkäme, wohl zu überlegen, wie die Kehlen der obern Simmen beschaffen wären, damit er die Art des *Forte* darnach einrichtete, denn der Fall, der eben nicht so gar selten vorkömmt, ist wirklich empörend, in einem Chor eine Schwadron ausgeschrieener Bassgurgeln, gegen eine Hand voll ohnmächtiger und unreifer Discant-Stimmen aus vollem Halse brüllen zu hören.

In wie weit Rousseau Recht habe, wenn er seinen Landsleuten über die Vollkommenheit ihrer Chöre folgendes Compliment macht: *Les François passent, en France, pour reussir mieux dans cette partie, qu' aucune autre nation de l' Europe* — mögen die entscheiden, die viel der-

dergleichen gehört haben. Hat Rousseau nicht gleich Anfangs eine kleine Persifflage im Sinne gehabt, wie fast zu vermuthen, so kann es leicht sein, dass das *en France*, vielleicht erst nach Anhörung eines Händelschen Chores in sein Manuscript gekommen ist. *B.*

C h o r.

(*Drama der Alten.*)

Wie das Drama der Griechen aus dem Chor emporwuchs, davon wird in der Geschichte des Drama ausführlicher gesprochen werden. Hier nur so viel, als dazu gehört, die Entstehung und das Wesen des Chors zu entwickeln.

An den Festtagen zu Ehren des Bacchus, versammelte sich das Landvolk, und ergetzte sich durch gemeinschaftliche Lieder und Tänze. Anfangs wurden die Gesänge extemporiert, bald aber fanden sich Männer, welche zu diesem Behufe Lieder verschiedenen Inhalts verfertigten, die theils Schmähungen Anderer und Possen, theils aber Lobsprüche auf die Götter enthielten. Um dem Feste mehr Mannigfaltigkeit zu geben, fiel man darauf, den Tänzen und Gesängen gewisse Erzählungen einzuschalten, deren Inhalt mit den Liedern weiter nichts gemein hatte. Durch die Vervollkommnung, welche Thespis diesen Erzählungen gab, wurden sie eben so interessant, als die Gesänge. Hierauf machte Aeschylus (man sehe diesen Artikel) eine sehr merkwürdige Veränderung mit diesem Volksspiele, indem er die Erzählung in Darstellung verwandelte, und so Schöpfer des Drama ward. Er vermehrte die Anzahl der Schauspieler von einem auf zwei, wodurch der Dialog entstand, veränderte die Chorgesänge, und die handelnden Personen wurden zur Hauptsache. Dennoch behauptet der Chor in seinen Tragödien immer noch eine starke Rolle. Er steht mit den Personen in genauem Zusammenhange, je zuweilen machen die Hauptpersonen den Chor aus. Die Chorgesänge sind lang, und schweifen oft von der vorliegenden Fabel in benachbarte Gegenstände, in das Lob der Götter und Heroen aus, und es herrscht darin die höchste lyrische Erhabenheit. Sophokles führte den dritten Unterredner ein, machte dadurch die Handlung lebhafter, und den Antheil des Chors, den er nicht mehr Hauptperson sein liess, geringer. Der Chor ist bei ihm mehr eine Art Zuschauer der Handlung. Seine Gesänge sind kürzer, die Empfindungen darin gemäs-

mäſsigter. E u r i p i d e s wuſste ſich in die Feſſeln, welche ihm der Gebrauch des Chors auflegte, nicht ſo leicht zu fügen, als Sophokles. Bei ihm iſt der Chor mit den Perſonen des Stücks oft nur entfernt verbunden. Die Geſänge enthalten viele Ausſchweifungen, die mit der Handlung in gar keinem Zuſammenhange ſtehen, finden ſich auch in den Epiſodien ſeltner, als beim Sophokles.

V e r r i c h t u n g d e s C h o r s. Die Scene der alten Schauſpiele war immer auf einem öffentlichen Platze. Neugier oder Intereſſe zog einen Theil des Volks dahin, welcher als Zeuge und Theilnehmer an der Handlung bis ans Ende derſelben blieb. Dieſer macht den Chor aus. Er miſchte ſich theils in das Geſpräch, theils ſang er nach den Epiſodien (Akten) Geſänge. Er war aber nicht bloſs Zuſchauer, ſondern leitete und beurtheilte, von keiner Leidenſchaft und Parteilichkeit geführt, was die Hauptperſonen thaten, gab Rath und That, mäſsigte heftige Leidenſchaften, und war ſtets auf der Seite der Tugendhaften. So war er die feſtſtehende moraliſche Perſon im Stück, eine Perſon, die natürlichen Verſtand, ein nie verdorbenes Herz und Erfahrung beſaſs, und als ſolche gab er den richtigen Maasſtab an, nach welchem die Zuſchauer die Reden und Handlungen der Perſonen beurtheilen ſollten. — Unſtreitig that der Chor bei den Alten durch die Vereinigung der muſikaliſchen und mimiſchen Künſte groſse Wirkung; ihn aber in unſern Trauerſpielen wieder einzuführen, würde theils meiſtens unnatürlich, theils überflüſſig ſein, weil das Weſen der Tragödie vollkommen ohne ihn beſteht.

Anlangend die Anzahl der Perſonen des Chors, ſo ſoll Aeſchylus ſie auf obrigkeitlichen Befehl von 50 auf 15 verringert haben. In der Komödie beſtand er aus 24 Perſonen. Im Dialog ſprach der Coryphäus oder Anführer des Chors allein, in den Geſängen ſangen ſie alle. Die Geſänge ſind in Strophen, Gegenſtrophen und Epoden getheilt. Während der Strophe gingen ſie von der rechten Seite des Theaters nach der linken, unter der Gegenſtrophe wieder zurück, und bei der Epode blieben ſie gegen die Zuſchauer gekehrt ſtehen. Die Geſänge waren übrigens mit Inſtrumental-Muſik und Tanz begleitet.

Auch die alte Griechiſche Komödie hatte, wie bereits erinnert worden iſt, Chöre. A r i ſ t o p h a n e s brauchte ſie willkührlich, um die *vis comica* zu verſtärken, und ſtellte Fröſche, Wespen, Vögel, ſogar Wolken als Chöre auf. In der mittlern Komödie kamen ſie auſſer Gebrauch. — Von den Chören der Römiſchen Tragiker iſt nichts zu ſagen. Sie folgten in ihrem Gebrauche dem Muſter ihrer Grie-

Griechischen Vorbilder. Seneca verletzte darin fast alle Regeln, deren Anwendung Beispiel und Kritik erforderte.

Bl.

Choral.

(*Musik.*)

Canto fermo, plaint chant, ist einfacher langsamer Kirchengesang, und wird vierstimmig gesetzt, so, dass jede der vier Stimmen eine Hauptstimme ausmacht, oder ihren eigenen Gang für sich hat. Bei dieser Gattung von Gesang ist in Rücksicht auf Composition jeder Schritt mit Vorsicht zu thun, weil bei dem langsamen und feierlichen Gange desselben, harmonische Schönheiten und Fehler hier mehr als anderwärts hervorstechen. Schwülstige und zu schnell auf einander gehäufte Modulationen sind hier im Allgemeinen so wenig ein Verdienst, als Sprünge auf zu entlegenen Intervallen. Das Ordnen der Mittelstimmen in der Art, dass bei Umkehrung derselben gleichwohl noch ein fliessender melodischer Gesang Statt fände, könnte als einer der bündigsten Beweise von der Güte eines zweckmässig und gut gesetzten Chorales gelten. Was über den richtigen Vortrag der Choräle könnte angemerket werden, ist aus den beim guten Gesange überhaupt zum Grunde liegenden Regeln zu entlehnen. Aber wie bei der Ausführung den äusserst nonsensikalischen Verhältnissen der Töne der Orgel gegen die, welche sich die Stimmen der Gemeinden erlauben, abzuhelfen wäre; dieses würde sicher ein etwas schwereres Problem ausmachen. Man vergleiche die Signaturen eines vierstimmig-gutgesetzten Chorales mit den Mittelstimmen und den Bässen, die sich jeder aus der Gemeinde *pro lubitu* zur Melodie macht, und man wird erstaunen, in was für einem wilden Chaos von unauflösbaren Dissonanzen und Misklängen die christlichen Choräle grösstentheils in ihrer Ausführung erscheinen. Ob nun der äusserst schwierige Fall anzunehmen, dass es noch einst so weit kommen könne, dass jeder Kirchengänger durch Musik-Unterricht auf der Schule vorbereitet würde, eine der Mittelstimmen, oder den Bass, so wie diese wirklich in der Partitur des Chorales vorkommen, in der Kirche aus seinem Gesangbuch mitzusingen, wie man dieses, als schon zur Wirklichkeit gebracht, von einzelnen Gemeinden in der Schweiz und Holland behauptet, ob die Harmonie derselben mehr simplificiert werden, oder ob es beim Alten bleiben wird? mag die Folge der Zeit entscheiden. Man nennt den Choralgesang auch den Gregorianischen, weil sich der Pabst Gregorius der Grosse um die Verbesserung des-

desselben in so fern verdient gemacht hat, weil er die engen Schranken, die der Mayländische Bischof Ambrosius dem Choralgesang setzte, für die damahlige Art sehr erweiterte. Nachher gab ihn Glarean durch Festsetzung der sechs plagalen, und sechs authentischen Octavengattungen einen ausgedehntern Wirkungskreis. (Man sehe die Artikel Octavengattung und Tonart). Ueber das Verhältniss der Würde, deren die Choräle, entweder in dieser Manier, nämlich Dorisch, Phrygisch, Lydisch u. s. w. oder in der gegenwärtig - üblichen dur und moll geschrieben, fähig wären, ist sehr viel gestritten worden. Viele lassen sich es durchaus nicht nehmen, dass ein Choral in der Dorischen Tonart nicht erbaulicher sei, als einer in D.moll. Sogar der berühmte Tartini ist ganz entzückt über die Würde der alten Kirchengesänge, und giebts ganz auf, dass je ein Sterblicher so eine *Cantilena piena di gravitá maestá e dolcezza congiunta a somma simplicitá musicale* ans Licht der Welt bringen könne. Hier ist nicht der Ort zu untersuchen, ob die ersten Eindrücke im frühern Alter bei Tartini, und denen, die mit ihm gleicher Meinung sind, die Veranlassung zu ähnlichen Aeusserungen sein können. Gewiss bleibt es nach unparteiischer Gegeneinanderstellung jener beiden Arten die Choräle zu componieren, dass der Tonsetzer, welcher ausser den erforderlichen Einsichten in die Harmonie, erhabener Gefühle fähig ist, und eine gewisse Würde des Geistes besitzt, bei der Behandlung der Choräle nach dem heutigen System, weit mehr freies und offenes Feld für sein Genie findet, als bei jenen eingeschränkten Octavengattungen, die für die damahlige Zeit allerdings ein grosser Fund waren. Wer aber jene Eigenschaften nicht besitzt, der wird nichts ausrichten, er mag Dorisch, Mixolidisch in dur oder moll setzen. Ueber die Art der gewöhnlichen kunstmässigen Behandlung des Chorals sehe man den Artikel Canto fermo. *B.*

Choregraphie.

(*Tanzkunst.*)

Die Kunst, vermittelst gewisser Zeichen die Stellungen und Bewegungen des Tänzers und die Gänge oder Bahnen des Tanzes zu bezeichnen, wie der Gesang durch Noten angegeben wird. Die Alten kannten wahrscheinlich diese Kunst gar nicht. Der Canonicus Thoinet Arbeau gab in seinem Werke Orchesographie (1588) die erste Idee zu dieser Kunst; aber seine Erfindung bestand bloss dar-

darin, daſs er die Bewegungen und Schritte des Tanzes unter jede Note der Melodie ſchrieb. Beauchamps bereicherte dieſe Erfindung dadurch, daſs er für die verſchiedenen Arten von Schritten und Sprüngen gewiſſe und beſtimmte Zeichen erfand, und wurde durch einen Beſchluſs des Parlaments für den Erfinder dieſer Kunſt erklärt. Endlich brachte Feuillet in ſeinem Werke *Chorégraphie ou l'art d'ecrire la danſe par charactères etc.* 1701 durch Erfindung von Zeichen für die Beugungen, Erhebungen, Senkungen, Bewegungen der Füſse und Arme, für die Sprünge, Cabriolen und die beſtimmten nach den verſchiedenen Zeitmaaſsen abgemeſſenen Schritte und Gänge des Tanzes u. ſ. w. dieſe Kunſt zur Vollkommenheit. Das von Herrn von Blankenburg angeführte Werk: Kurze und leichte Anweiſung die Compagnietänze in Choregraphie zu bringen, von A. W. Winterſchmid 1758, iſt vermuthlich noch das Neueſte hierüber. *G.*

Choriambus. Choriambiſch.

(*Dichtkunſt.*)

Dieſer proſodiſche Fuſs beſteht aus einer langen, zwei kurzen und noch einer langen Sylbe, oder aus einem Trochäus und Jambus, oder aus einem Dactylus und einer angehängten langen Sylbe.

— ◡ ◡ — || — ◡ | ◡ — || — ◡ ◡ | —

Das choriambiſche Sylbenmaaſs beſteht aus einem oder zwei ſolchen Füſsen mit Trochäen, Spondeen oder Jamben, und giebt dem Gedicht eine feurige Bewegung. Es leidet in Anſehung der Zeilen verſchiedene Abwechſelungen, deren wir zwei aus dem Horaz anführen wollen.

— — | — ◡ ◡ — | — ◡ ◡ — | ◡ —
— — | — ◡ ◡ — | — ◡ ◡ — | ◡ —
— — | — ◡ ◡ — | — ◡ ◡ — | ◡ —
— — | — ◡ ◡ — | ◡ —

Du vom Himmel geſandt, du, des Romuliſchen
Volkes Genius! ach! lange ſchon fern von uns!
Komm, verzögere forthin deine den Vätern längſt
Angelobete Rückkehr nicht.
IV. B. 1. Ode. Ramler.

— ⏑ | — ⏑ ⏑ — | — ⏑ ⏑ — | ⏑ —
— ⏑ | — ⏑ ⏑ — | — ⏑ ⏑ — | ⏑ —
— ⏑ | — ⏑ ⏑ — | —
— ⏑ | — ⏑ ⏑ — | ⏑ —

O Blandusiens Quell, glänzender als Kristall,
Werth mit Weine vermählt, mit ihm gekrönt zu sein!
Dein ist morgen ein Böckchen,
Dessen Stirne schon Hörner keimt.
III. B. 13. Ode. Raml.

Klopstock nahm dieses Sylbenmaaſs zuerst mit Glück in die Deutsche Dichtkunst auf. *G.*

Chorton.

(*Musik.*)

Siehe den Artikel Temperatur.

Chromatisch.

(*Musik.*)

So nannten die Griechen das mittlere der bei ihnen eingeführten Klanggeschlechter. Bei der Nachforschung der Ursachen des für dieses Klanggeschlecht angenommenen Wortes Chroma, welches Farbe bedeutet, ist man auf zweierlei Vermuthungen gefallen. Die erste ist, daſs vielleicht die Griechen die Charaktere dieses Klanggeschlechts mit einer andern Farbe oder Tinte geschrieben hätten, wie die beiden andern. Die zweite, welches die von Capella ist, besteht darin, daſs dieses Klanggeschlecht in Rücksicht seines Eigenthümlichen gleichsam zwischen den beiden andern stehe, wie eine Farbe zwischen schwarz und weiſs, und daher seine Benennung erhalten habe. Da der Unterschied der drei Klanggeschlechter nichts bestimmte, als die verschiedene Eintheilung des Tetrachordes, so galt bei dem Chromatischen folgende: Man stieg von unten nach oben zu in zwei halben Tönen, und dann in eine kleine Terz, so daſs das Verhältniſs der Intervallen gegen einander stand wie h, c, cis, e. Daſs ein Gesang in diesem Klanggeschlechte so wie im Enharmonischen, ohne Zuziehung der übrigen nicht eben sehr erbaulich kann gewesen sein, ist sehr zu vermuthen, und dieses hat wahrscheinlich nach und nach die Vermischung sämmtlicher Klanggeschlechter befördert, so wie in der heutigen Musik ein beständiges Verweilen in einerlei Tonart,

art, wo doch bei weitem der Umfang, oder die mögliche Erweiterung nicht mit dem Eingeschränkten jener Klanggeschlechter im Einzelnen zu vergleichen, endlich ermüden würde, und man deshalb in entfernte Tonarten schreitet, oder andre Tonleitern annimmt. Das chromatische Klanggeschlecht kömmt in der heutigen Musik meist nur als uneigentliche Benennung vor, und man verstehet unter chromatischen Tönen solche, die nicht mit der Tonica eines Tonstückes in einer Art von Verwandschaft stehen, oder die ausserhalb der diatonischen Tonleiter derselben liegen. Aber eigentlich ist eine chromatische Tonfolge nichts anders, als die Fortrückung einer Stimme durch halbe Töne, daher im Grunde hier eben so eine Art von conventioneller Täuschung wie beim enharmonischen Klanggeschlecht obwaltet, und der Schritt von C nach Des würde, ohngeachtet das Intervall nur ein halber Ton ist, gleichwohl diatonisch heissen, da hingegen der Schritt von C nach Cis die Benennung eines chromatischen erhalten müsste. Man wird den Ausdruck chromatisch sehr oft in dem Munde der Musikliebhaber, oder derer, die sich gern mit Kritik befassen, hören, wenn es darauf ankömmt, über ein Tonstück von nicht alltäglichem Gehalt, ein Urtheil zu fällen, dann heisst es: Dieses Stück ist sehr chromatisch gesetzt, oder es enthält viel Chromatik. Ob nun dieser Ausdruck nicht dann und wann seines gelehrten Klanges wegen gebraucht wird, mag an seinen Ort gestellt bleiben. Natürlicher und richtiger würde es wenigstens klingen, wenn man bei Beurtheilung der Tonstücke, deren harmonische Gänge man für keine gewöhnlichen hielt, und in welchen man fremde Tonarten und kühne Ausweichungen zu entdecken glaubte, und über die man mit einem Worte etwas sagen wollte, anstatt sich des Ausdrucks chromatisch zu bedienen, der im Grunde weder den Gehalt des Tonstücks, noch die Gelehrsamkeit des Componisten bestimmt, lieber sagte: Das Stück ist reich an Harmonie, hat kunstreiche Ausweichungen u. s. w. *B.*

C i s.

(*Musik.*)

Dieser Ton, welcher auf der heutigen diatonisch-chromatischen Tonleiter zwischen C und D liegt, erhält im Notensystem seine Stelle auf der Klangstufe von C, wo er durch ein vorher gegangenes Kreutz muss angekündigt worden sein. Da man diesen Ton so gut wie jeden andern zu einer Tonart machen kann, so wird man ihn auch das

Beiwort moll oder dur zugefellet finden. Die Schwierigkeiten aber, die er als Tonart durch die bei der geringften entfernten Ausweichung entftehende doppelte Kreutze und been mit fich führt, find Urfache, dafs er feltner als Tonart vorkömmt. Doch wird man, wenn man nicht b ftatt Kreutze, oder Kreutze ftatt b vorzeichnet, welches in mehrern Fällen willkührlich ift, die Behandlung diefer Tonart nicht fo gar fchwer finden. Als harte Tonart, wird Cis beffer mit been bezeichnet, da es denn freilich nicht mehr Cis fondern Des heifst, und mit b moll einerlei Vorzeichnung hat. Als weiche Tonart zeichnet man Kreutze vor, die diefelben als bei E dur find. Der Ton Cis heifst im Auslande, wo die Guidonifche Solmifation noch beibehalten ift: *Ut diesis.* *B.*

Cithara.

(Mufik.)

Cither. Ein aus den ganz älteften Zeiten Griechenlandes herftammendes mufikalifches Inftrument. Der Erfinder deffelben war Apollo, welcher an dem Hofe des Königs Admet in Theffalien lebte. Er bezog diefes Inftrument Anfangs mit 4 Saiten, deren Anzahl in der Folge, wie die der Lyre willkührlich vermehret wurden, und endlich bis zu 30 und 40 anwuchs, die nach Art unferer zweichörigen Flügel, theils in Einklang, theils in die Octave geftimmt wurden. Es entftanden allmählig aus der Cythara mehrere Inftrumente, als z. B. Magadis oder Magas, Simicon u. f. w. Ihr Unterfchied beruhete aber im Wefentlichen nur auf der Verfchiedenheit der Anzahl ihrer Saiten.

Von demjenigen Inftrumente, welches wir noch heutiges Tages unter dem Namen Cyther kennen, find drei Gattungen gebräuchlich, nämlich die Deutfche, die Italiänifche und die Spanifche. Sie haben aber alle das Unglück, dafs fie in dem gröfsten Theile Deutfchlands aus feinern Cirkeln verbannt find, und nur noch Hand in Hand mit dem Hackbret gehen. *B.*

Clarinette.

(Mufik.)

Ein bekanntes Blasinftrument, welches in jetzigen Zeiten mehr als vormals in Orcheftern eingeführt ift, und anfängt in felbigen faft unentbehrlich zu werden. Auch be-

berechtigen felbiges fo manche entfchiedene Vorzüge vor den mehreften Blasinftrumenten hierzu vollkommen. Es ift nach dem Baffetthorne das tonreichfte aller Blasinftrumente, nähert fich in der Aehnlichkeit dem Tone der Menfchenftimme am meiften, und thut fowohl concertierend als auch bei obligaten Arien, und zum Ausfüllen in Orchefterftücken eine ganz vorzüglich gute Wirkung.

Der Umfang der Töne der Clarinette geht vom E der kleinen Octave bis in das viergeftrichene C, wobei man natürlich Veränderung der Mittelftücke, und dafs die oberen Töne nur Sache des Concertiften feien, vorausfetzen mufs. Da man durch höhere oder tiefere Clarinetten, wie auch durch Mittelftücke in alle Töne gut einftimmen kann, fo hat man die Vorzeichnung für diefes Inftrument der bei den Waldhörnern angenommenen gewiffermaafsen ähnlich gemacht, und die Tonart fei welche fie wolle, wird immer in C und F des Violinfchlüffels gefchrieben, aber die Stimmung der Clarinette jedesmal mit angegeben. *B.*

Claufel.

(Mufik.)

Claufula. Ift die Benennung für die den vier Stimmen ihrer Natur nach zukommenden, und bei felbigen, vorzüglich in Final-Cadenzen feftgefetzten Art der Fortfchreitung. Man findet hierüber ein Mehreres unter dem Artikel Cadenz. Aufferdem braucht man den Ausdruck Claufel dann und wann fo wie den von Coda, um den letzten Satz einer Fuge u. f. w. anzuzeigen, und nennt ihn eine Final-Claufel. *B.*

Clavier.

(Mufik.)

Clavichord. Ein genugfam bekanntes Inftrument mit Taftatur, Tangenten und Drath-Saiten u. f. w. welches erft in neuern Zeiten fehr wefentliche Vervollkommnungen erhalten hat, da man es Bundfrei gemacht, den Umfang deffelben bis auf fünf Octaven erweitert, und richtigere Menfuren dabei feftgefetzt hat. Aufferhalb der Grenzen Deutfchlands kann es fich zwar keiner grofsen Auszeichnung rühmen, und fo gar in vielen einheimifchen Cirkeln hat es dem Fortepiano fo ziemlich das Feld räumen müffen, allein diefes verringert darum feinen innern Werth

nicht im Geringſten, und ſo lange die Fortepiano's keine Zuſätze weſentlicherer Vervollkommnung als die bisherigen, denen man jedoch in ihrer Art immer Gerechtigkeit wird müſſen wiederfahren laſſen, erhalten, ſo lange wird auch ein gutes Clavier, bei deſſen Anſchlag man eine gehörig-beobachtete Elaſticität der Saiten fühlen, den Ton in der Angabe beſtimmen, und deſſen Haltung einigermaſſen dirigieren kann, gewiſs auch das Lieblingsinſtrument derjenigen Künſtler und Liebhaber bleiben, welche den Unterſchied zwiſchen einem ſanften Tone, der zu modificieren iſt, und einem brillanten, der dieſe Eigenſchaft nicht hat, fühlen und benutzen können. Daſs Guido Aretinus, wie man annimmt, der Erfinder des Clavieres ſoll geweſen ſein, iſt wohl ein wenig weit hergeholt. Sein Beitrag, er mag indeſſen in einer nahen oder fernen Veranlaſſung beſtanden haben, verdient immer Dank, ſo wie des Guidos Verdienſte um andere Zweige der Muſik Achtung. *B.*

Clavis.

(Muſik.)

Mit dieſem Worte bezeichnet man jeden einzelnen Taſten auf dem Fortepiano oder Clavier, durch welchen der Anſchlag eines Tones bewirkt wird, und alle dieſe Taſten zuſammen nennt man Claviatur. Ferner wendet man es auch auf die Vorzeichnung an, die den Noten ihre Gattung in Abſicht auf Höhe und Tiefe giebt; da aber dieſes jetzt mehr durch das Deutſche Wort Schlüſſel geſchieht, und man lieber ſaget, der Baſs-Schlüſſel, der Discant-Schlüſſel, als der Baſs-Clavis, der Discant-Clavis, ſo findet man das hieher Gehörige unter dem Artikel Schlüſſel. *B.*

Coda.

(Muſik.)

Zuſatz, Anhang, Schluſs. Eine Benennung, welche in einem Tonſtücke öfters dem Satze gegeben wird, der ſelbiges zum völligen Schluſſe bringt. Beſtünde z. B. das Finale eines Tonſtücks aus mehrern kleinen Sätzen, die zum Theil wiederholt werden müſsten, ſo würde der letzte Anhang, nach welchem keine Wiederholung jener Sätze mehr Statt fände, Coda genannt werden. Man giebt auch dieſe Benennung der kurzen Tonfolge, die man nach einem unendlichen Canon (*Canone infinito*) eintreten läſst, um ſelbigen förmlich zu ſchlieſsen. *B.*

Coelestin.

(*Musik.*)

Ein Zug, welcher ehemahls sehr häufig an Clavieren angebracht war, und durch welchen man, so wie noch gegenwärtig der Fall beim Pianoforte ist, eine gewisse Veränderung des Tons hervorbringen konnte. Jetzt weiss man von diesem Zuge sehr wenig mehr, wenigstens kommt er äusserst selten vor. *B.*

Coloraturen.

(*Musik.*)

Man versteht mehrentheils unter dieser Benennung zusammen, was man unter Passagen, Rouladen u. s. w. (man sehe diese Artikel) im Einzelnen versteht, aber selten oder fast gar nicht gebraucht man diesen Ausdruck anderwärts als bei Bravour-Arien, in welchen die Coloraturen gewöhnlich mit Aushaltung irgend eines Vocals aus einem Worte vorgetragen werden. Die am besten hiezu sich schickenden Vocales sind a, e, und o. *B.*

Colorit.

(*Mahlerei.*)

Siehe den Artikel Farbengebung.

Comma.

(*Musik.*)

Ist die Benennung des neunten Theiles vom Zwischenraum zweier neben einander liegender ganzen Töne. Um nämlich den allmähligen Uebergang von einem Tone zum andern so bestimmt als möglich anzugeben, hat man neun Abtheilungen oder Commata angenommen, die man sich am besten unter so viel verschiedentlich gestimmten Saiten denken, oder auf dem Monochord durch Verrückung der Stege versinnlichen kann. Den vornehmsten Bezug haben diese Abtheilungen auf Temperatur der Instrumente und die sogenannten Hülfs-Intervallen. In jenem Fall berichtigt man, durch Abnahme und Zugabe eines Commas von Höhe oder Tiefe, die Stimmung auf Clavieren oder andern ihnen ähnlichen Instrumenten, und in diesem wird die

Vorſtellung vom enharmoniſchen Klanggeſchlecht und der *Dieſis* der Griechen in etwas anſchaulich gemacht, ſo daſs man in Rückſicht der Verhältniſſe, welche die Intervallen durch die oder jene Vorzeichnung erhalten, eine eigene Art von kritiſcher Ueberſicht erlangt, und ſich nach ſelbigem Begriffe, nicht allein von halben und ganzen, ſondern auch von kleinen halben und kleinen ganzen Tönen abſondern kann. So ſind z. B. Cis und Des, oder Dis und Es in Rückſicht auf Tiefe und Höhe um ein Comma verſchieden, und man nennt ihren Abſtand den kleinſten halben Ton. Der von C und Cis oder F und Fis hält vier Comma, und iſt der kleine halbe Ton. C und Des oder F und Ges haben fünf Comma zwiſchen ſich, und ihr Abſtand wird angeſehen als der groſse halbe Ton u. ſ. w. welches alles bei dem Geſange, der Violinen und den Blasinſtrumenten zur richtigern Intonation mit Nutzen anzuwenden wäre. Man hat auſſer der Gattung des angeführten Comma's, welches man das ſyntoniſche oder das Comma des Dydymus nennt, verſchiedene andere angenommen. Allein da ſelbige meiſt abzielen, durch verſchiedene Arten von Stimmung das Mangelhafte der gleichſchwebenden Temperatur zu beweiſen, ſo werden ſie hier als zweckwidrig übergangen. *B.*

Comparſen.

(*Schauſpielkunſt.*)

Die ſtummen Perſonen in einem Schauſpiele. Da die zweckmäſsige Beſetzung der Rollen redender Perſonen von unſern Schauſpiel-Directoren oft genug ſo äuſſerſt vernachläſſigt wird, was kann man wohl von ihrer Sorgfalt für die Comparſen erwarten? In der That nimmt man auf dieſen Punct, ſelbſt bei ſonſt guten Theatern, ſo wenig Rückſicht, daſs nicht ſelten die Wirkung eines vorhergegangenen guten Spiels durch die plumpe Dazwiſchenkunft ſolcher Figuren geſtöhrt, und der Zuſchauer bei aller Nachſicht, die er ſeines eigenen Vortheils wegen dieſen Menſchen wiederfahren zu laſſen geneigt ſein mag, auf die unbarmherzigſte Art aus der Illuſion geriſſen wird. Um nur ein Beiſpiel anzuführen: wie abgeſchmackt ſehen und gebehrden ſich nicht oft die Comparſen, welche Soldaten vorſtellen, beſonders wenn ſie ins Handgemenge kommen? Billig ſollte man daher dieſen Punct mehr beherzigen, da er ſo ſehr zur Vollkommenheit des Ganzen beiträgt. Vorzüglich ſollten es diejenigen guten Schauſpieler, welche gerade nichts zu thun haben, ihrer nicht unwerth achten,

ſol-

ſolche Rollen zu übernehmen, und ihre Gehülfen anzuleiten. Wo aber auch dieſe Rollen durchgängig mit Nicht-Schauſpielern beſetzt werden müſſen, da laſſen ſich doch immer an jedem Orte einige taugliche Subjecte finden, welche man, mit nicht allzugroſser Mühe, jedesmahl vorher abrichten kann. Herr von Götz ſchlägt ſehr ingeniös und zweckmässig vor, ſich hierzu einer Anzahl gezeichneter Stellungen zu bedienen, welche ſich, wie die Figuren des Schachſpiels oder Krippenmännchen auf ein Bret, das in kleine Quadrate eines Schachbrets getheilt ſein müſste, ordnen und verſetzen lieſsen. „Mittelſt ſolcher Männchen, ſagt er, könnte man vor Hauptproben der Stücke beſondere Gruppen-Effecte im Zimmer verſuchen, und ſodann auf dem Theater bei Ordinierung der Mitläufer von dergleichen Zuſammenſetzungen ordentlichen Gebrauch machen. Obgleich die menſchliche Form unendlicher Veränderungen fähig iſt, ſo laſſen ſich doch für jede Leidenſchaft einige charakteriſtiſche Bewegungen angeben, welche entweder an und für ſich ſchon ſprechend ſind, oder wenigſtens durch geſchickte Anwendung bei einiger ſignificativen Gelegenheit die erforderliche Wirkung hervorbringen können. — Nach den Quadraten des Figurbretes könnte allenfalls auch einige Proportion mit dem Fuſsboden der Bühne veranſtaltet werden, mittelſt welcher die C o m p a r ſ e n binnen wenigen Minuten zu den ſprechendſten Gruppen anzuleiten wären.“ *L.*

C o m p o ſ i t i o n.

(*Mahlerei.*)

Siehe den Artikel Z u ſ a m m e n ſ e t z u n g.

C o m p o ſ i t i o n.

(*Muſik.*)

Iſt die Kunſt, vermittelſt der Regeln des reinen Satzes, oder der Wiſſenſchaft alles deſſen, was auf Melodie und Harmonie genauere Beziehung hat, neue Tonſtücke hervorzubringen, und will man das Weſentlichſte nicht übergehen, ſo ſetze man hinzu: Das Vermögen, ſelbige mit Gefühl und Charakter zu beleben. Es heiſsen daher nur diejenigen, welche der Tonkunſt auf diese Art obliegen, und ſie nach dieſem Maasſtabe behandeln, im eigentlichen Verſtande Componiſten oder Tonſetzer. Denn es kann jeder, wie in allen Künſten, ſo auch hier, mit geſundem Menſchenverſtand

ftand und anhaltendem Fleifs, einen gewiffen Grad von Vollkommenheit erlangen, er kann fich gründliche Einfichten in die Harmonie erwerben, über Wirkungen in der Mufik und deren Urfachen die richtigften Urtheile fällen, und in jeder Partitur die kleinften Abweichungen von der Reinheit im Satze entdecken, und zur Noth mufikalifche Auffätze machen lernen, denen von Seiten des Rhythmus, und der Regeln des reinen Satzes auch die ftrengfte Kritik nichts anhaben kann; allein alle diefe erlangten Fähigkeiten gewähren nur Anfprüche auf den Titel eines einfichtsvollen Harmoniften. Mit dem eines gefchmackvollen Componiften hat es eine eigene Bewandnifs. Ein Unterfchied, der aber zuweilen gar nicht beherzigt wird, weil man bei jenem, diefen ftillfchweigend vorausfetzt, und hierdurch auf nicht geringe Verirrungen ftöfst. Wenn man in der Compofition nicht Mittel mit Zweck verwechfelt, fo hat das Gebiet derfelben einen fehr weiten Umfang. Als die erften und unentbehrlichften Mittel, diefes Gebiet mit feftem Fufs betreten zu können, kann man eine genaue Kenntnifs alles deffen anfehen, was fich unter die Rubrik des reinen Satzes claffificieren läfst: die Lehre von M e l o d i e, H a r m o n i e, R h y t h m u s, G e n e r a l b a f s d e r F u g e, d e s C a n o n s und d o p p e l t e n C o n t r a p u n c t s. Mit diefen wiffenfchaftlichen, und zur Compofition nothwendigen theoretifchen Fächern, welche die Kunft fich harmonifch-richtig und mit Mannigfaltigkeit auszudrücken, lehren, aber über die eigentlichen Mittel zu Erreichung des Zwecks der Compofition fehr wenig enthalten, ift zwar fehr viel, aber bei weitem noch nicht alles gethan. Die hieher noch einfchlagenden wiffenfchaftlichen Theile müffen aus fehr entlegenen Gebieten zufammen getragen werden. So ift z. B. für die Compofition des Gefanges nothwendig: Vollkommene Kenntnifs der Sprache überhaupt, Richtigkeit der Begriffe von Accent, Declamation u. f. w. In Beziehung auf Inftrumental-Mufik: Kenntnifs der Natur und Wirkung jedes Inftrumentes, von dem man Gebrauch machen will, deffen Temperatur, Umfang von Tönen, Verhältnifs feiner Tonarten gegen die übrigen u. f. w. So kräftig nun zwar diefe Kenntnifs und Hülfsmittel in Vereinigug mit jenen wirken können, fo ertheilen fie doch aber einem Tonftück immer noch nicht Seele und Charakter. Die Beförderung diefes Umftandes wird nur durch die unmittelbare Beihülfe der gütigen Natur bewirkt, und diefe Beihülfe beftehet hauptfächlich in einem feinen und richtigen Gefühle, einer feurigen Einbildungskraft, und in Gefchmeidigkeit des Charakters, fich in den und jenen Affect mit Leichtigkeit verfetzen zu können.

Um

Um dieses letztere aber in Beziehung auf glückliche Uebertragung derselben vermögend zu sein, müssen diese Affecten schon zuvor in der Seele des Componisten gelegen haben, und nur durch den gegenwärtigen Fall angefachet worden sein; und will man dieses wiederum annehmen, so setzet es eine, schon im frühern Alter gehabte Bildung, praktischen Umgang und Vertraulichkeit mit mannigfaltigen Situationen aus der sittlichen Welt voraus. Dass eine genaue Erörterung und Auseinandersetzung aller der hier vorausgesetzten seltenen Fälle und günstiger Concurrenzen zu weit führen würde, ist leicht einzusehen. Es sei genug, wenn aus diesen angeführten, und nur willkührlich ausgehobenen Erfordernissen zur Composition, im Fall der Noth, die Evidenz der Wahrheit bestätiget wird, dass das Hohepriester-Amt im Tempel der Tonkunst doch wohl seine ganz eigenen Schwierigkeiten voraussetzen mag, wenn es auch schon mit den Tempeldienern im Vorhof dieser geheiligten Stätte so viel Aufhebens nicht bedarf.

Ueber die verschiedenen Arten von Composition findet man das hieher Gehörige unter dem Artikel Styl.

B.

Concentus.

(Musik.)

Ist ein Ausdruck, welcher in der ältern Musik vorkömmt, und durch welchen die Begleitung eines Gesanges in der Octave oder im Einklange angezeigt wurde, so wie ohngefähr der Fall in den Antiphonien der Griechen war. Die Musik *Concentu, Discantu, et Organis* treiben, hiess damahls so viel als Tonstücke mit Vocal- und Instrumental-Begleitung ausführen. Wie die Art der Begleitung des Discantes hiebei beschaffen war, findet man unter dem Artikel Discant. *B.*

Concert.

(Musik.)

Bedeutet zunächst eine Gesellschaft von mehrern Tonkünstlern, welche zusammen eine vielstimmige Vocal- und Instrumental-Musik aufführen. In einem andern Sinne zeigt es eine besondere Gattung von Tonstücken an, deren eine Art so beschaffen ist, dass zwar alle Instrumentalpartieen so eingerichtet sind, dass sie in gleicher Art auf ein allgemeines Ganze mitwirken, in welchem aber doch zuei-

weilen in eine auch wohl mehrere Stimmen kleine Solo-Stellen verlegt find, in denen fie gleichfam zu kämpfen fcheinen (*concertare*), die andere Art aber fich von diefer darinn unterfcheidet, dafs nur ein einziges Inftrument, zuweilen doch aber auch mehrere, den Hauptgefang mit abwechfelnden Tutti's durch alle Sätze durchführen. Ein Tonftück jener Art heifst *Concerto groffo*, von diefer *Concerto di cammera* oder ein Kammer-Concert.

Gegen die Behauptung des Herrn Sulzers, dafs diefe letztere Art von Concerten nur als eine Uebung für den Tonfetzer und Spieler anzufehen feien, dafs fie keinen Charakter hätten, auf nichts als auf Ergötzung des Ohres abzweckten, und, was ganz natürlich folgt, nicht in die Claffe reeller Tonftücke gehörten, liefse fich wohl mancher gegründete Einwurf machen. Wahr ift es allerdings, dafs ein grofser Theil von Concerten mehr mit dem Gepräge einer mufikalifchen Gaukelei, als mit dem einer geäufferten Empfindung bezeichnet ift; denn fo fetzt fich zuweilen ein Virtuofe, der noch kaum mit den Anfangsgründen der Harmonie bekannt ift, ein Concert auf, und der Zweck, den er bei der Ausführung deffelben zu erreichen ftrebt, ift, und kann auch unter fo bewandten Umftänden kein anderer fein, als feine Zuhörer für fein Spiel, feine Fertigkeit auf feinem Inftrumente einzunehmen. Hierauf beruhet Compofition und Ausführung. Was Wunder alfo, wenn jede Gelegenheit zu einem *Salto mortale* mit Begierde ergriffen wird, wenn fich zu ganzen Seiten Paffagen einander jagen, von denen die eine immer halsbrechender ift, als die andere. Solche, und mehrere diefem ähnliche Fälle können freilich unter die Mifsbräuche gezählt werden, die den Werth eines Concerts fehr verdächtig machen müffen. Allein üble Anwendungen und Mifsbräuche, wenn fie auch gleich eine Sache entftellen können, heben doch darum noch nicht ihr Gutes auf. Warum könnte man fich nicht in einem Concerte einen beftimmten Charakter, oder einen Affect denken, der von einem Tonkünftler von richtigem Gefühl, der feines Inftrumentes ganz mächtig, und dabei auch Componift wäre, durch alle Nüancen modificieret würde, und in welchem Begleitung, Bewegung, Tonarten, Paffagen, einfache melodifche Stellen u. f. w. forgfältig eingerichtet wären, diefen Zweck zu erreichen. Was würde aus dem gröfsten Theil der Tonftücke werden, wenn man fie aus dem Gefichtspuncte richten wollte, nach welchem Herr Sulzer den Stab über die Concerte bricht. Man trenne z. B. Situation und Worte von einer Arie oder einem Finale aus einer Oper, und fehe, ob man aus der Mufik die Empfindung erräth, die fie

be-

bezeichnen soll. Wer wollte diese Musik deswegen verwerfen, weil sie allein so ohnmächtig wirkt, so dunkel und schwankend charakterisiert, und gleich gewissen Silouetten nur erst dann getroffen ist, wenn der Name dabei steht. Was würde aus den Bravour-Arien werden, die doch so viel auffallende Analogie mit den Concerten haben? oder in was für einen Rang würde Herr Sulzer verschiedene neuere Concerte setzen, bei denen man sich nicht auf Schilderung leidenschaftlicher Fälle glaubt einschränken zu dürfen, sondern ganze Auftritte aus der körperlichen Natur zu Gegenständen musikalischer Schilderungen macht? Vielleicht käme die Sache auf ihren rechten Standpunct, wenn hier ein Schritt zurück und dort einer vorwärts gethan würde.

Was die Ausführung eines Concerts — das Wort hier nicht auf einzelne Tonstücke gedeutet, sondern nach dem, zu Anfange dieses Artikels festgesetzten Begriff im Allgemeinen betrachtet — betrifft, so hat die Einrichtung desselben, wenn wesentliche Erfordernisse nicht sollen übergangen werden, recht sehr viel Rücksichten und Schwierigkeiten, und unter diejenigen, die am meisten über Wirkung entscheiden, sind folgende als die vorzüglichsten in Betracht zu ziehen. Die Bauart des Sahles, in welchem das Concert soll gehalten werden, die Anlage des Orchesters, die rechte Stelle für den Directeur, die Sänger und Instrumentalisten, die gehörigen Verhältnisse, und die rechte Anzahl dieser beiden letztern gegen einander u. s. w. In Rücksicht des ersten Punctes der Bauart des Sahles, ist, wenn selbiger nach Verhältnissen, die sich auf die Regeln der Fortpflanzung des Schalles genau gründen, angeordnet ist, eine hervorstechende und interessante Wirkung bei der Ausführung eben so entschieden, als ein erleichterter Vortrag der Sänger und Instrumentalisten; dahingegen ein aufs Gerathewohl entworfener, oder nur auf Nebenzwecke zielender Sahl mit willkührlichen Verzierungen, einer Menge Fenster, Winkel, Gardienen, Pfeilern, Nischen, Schnörkeln an Platfonds und Wänden u. s. w. der Ausführung ungemein schadet. Bei der Anlage des Orchesters ist die gehörige Erhöhung, und ein dem Auge gefälliges Ansehen in Obacht zu nehmen, und die Schranken zwischen den Zuhörern und spielenden Personen auf dem Orchester sind in der Art anzulegen, dass jene von diesen in einer gewissen Entfernung gehalten werden. Denn erstens ist es für einen, der zu einer Arie oder einem Concert auftritt, bei welcher Gelegenheit er doch seinen Platz meist vor den übrigen Instrumenten zu nehmen hat, ein äusserst genierender Umstand, sich gewissermaassen von seinen Zuhörern wie belagert

gert zu sehen, und ausserdem verlieren auch Stimmen und Instrumente die Kraft sich in der Ferne gehörig mitzutheilen. Bei den Instrumenten kommt es, nächst einer gut ins Auge fallenden, und dem Locale angemessenen Stellung, vorzüglich darauf an, dafs die blofs zum Ausfüllen dienenden Instrumente nicht eine Stelle erhalten, in welcher sie den ihnen an Stärke nicht gleich kommenden Stimmen in ihrer Wirkung schaden, oder die Hauptmelodie des Stücks betäuben können. Ferner, dafs der Directeur seinen gehörigen Standort gegen den Vorspieler, und dieser den seinigen gegen die übrigen Mitglieder des Orchesters erhält, so dafs unter ihnen eine wechselseitige Uebersicht Statt findet. Für diesen letztern Fall gaben theils verschiedene zufällig zusammentreffende Umstände, theils vorsätzliche Veranstaltungen dem Orchester zu der Händelschen Gedächtnifs-Feier in der Westmünster-Abtei zu London eine eben so vortheilhafte als meisterhafte Einrichtung. Der Umstand, ein gleiches und gehöriges Verhältnifs aller Stimmen gegen einander zu finden, ist ohnstreitig einer der schwersten und wesentlichsten. Der schwerste daher, weil er von so vielen Zufälligkeiten abhängt, von der Stärke dieses oder jenes Sängers, vom Tone der Instrumente u. s. w; der wesentlichste, weil von einem richtigen Verhältnifs aller Stimmen gegen einander, einzig und allein die gute Ausführung eines Tonstücks abhängt, denn wären z. B, die zum Ausfüllen bestimmten Instrumente oder Bässe zu stark besetzt, so würde sich die Hauptmelodie dagegen matt und ohnmächtig ausnehmen, wäre das der Fall mit dieser, so würde dagegen die Begleitung leer ausfallen, die Melodie nicht hinlänglich unterstützt, und ihr hierdurch einer ihrer wesentlichsten Reitze benommen werden. Die besondere Uebersicht eines erfahrnen Directeurs giebt hier der Sache einen sicherern und bessern Ausschlag, als alle Vorschriften im Allgemeinen. Bei der Ausführung des Concerts selbst kommt noch in Betracht: Eine vernünftig geordnete Folge der Tonstücke, bei welcher die Aufmerksamkeit des Zuhörers nicht erschlafft, sondern immer neue Spannung erhält, und der ausübende Tonkünstler sich nicht vergebens ermüdet. Denn so kann manches an sich sehr gut gesetzte einfache Tonstück durchfallen, oder fesselt doch nicht so wie es sein sollte die Aufmerksamkeit des Zuhörers, wenn es am unrechten Orte stehet, und z. B. nach einem grofsen Chor oder einer Bravour-Arie eintritt. Daher der Contrast, den man Tonstücke in ihrer Folge giebt, oder geben sollte, nicht uneigentlich in seiner Wirkung müfste zu vergleichen sein mit gewissen Ausweichungen oder schnellen und unerwarteten Ue-

bergängen in Phantaſieren oder andern Tonſtücken. Denn in einem Concert die Aufmerkſamkeit der Zuhörer allein durch Zuwachs einſeitiger Vollkommenheiten in der Ausführung oder Wahl der Tonſtücke erhalten wollen, würde, beſonders wenn dieſe ſchon wiſſen oder halb errathen können, was ſie für dieſes oder jenes Fach zu erwarten haben, ein Werk der Unmöglichkeit ſein. *B.*

Concert ſpirituel.

(*Muſik.*)

Dieſe Benennung gab man in Frankreich im Jahr 1725 zuerſt ſolchen Concerten, die an den Tagen gehalten wurden, an welchen die Schauſpielhäuſer geſchloſſen waren, und deren Stifter ein gewiſſer Philidor ſoll geweſen ſein, wahrſcheinlich der Vater des, wenigſtens noch vor einigen Jahren lebenden Componiſten und berühmten Schachſpielers gleiches Namens. Jetzt treten dieſe Concerte nur zu gewiſſen, der Religion geheiligten Epochen ein, und ihr Gegenſtand iſt geiſtliche Muſik. Die Gewohnheit, die Texte zu dieſen Muſiken in die Form eines Drama einzukleiden, verliert ſich im grauen Alter der Vorwelt. Daſs man aber neuerlich an einigen Orten anfängt, dieſe Dramen in Opern aufzuführen, und dadurch gewiſſermaaſsen in die verwilderten Zeiten der Mönche zurückgeht, die daſſelbe vor mehrern Jahrhunderten in ihren Kirchen mit Hinzuſetzung einer Menge Alfanzereien auch thaten, iſt gewiſs eine ganz eigene Erſcheinung, deren allgemeinere Einführung der Religion wenigſtens keinen groſsen Zuwachs vernünftiger Verehrer verſpräche. Sicher gehört von Seiten des Auditoriums zu dieſen geiſtlichen Opern ein hoher Grad von Einbildung, z. B. ſich in dem nämlichen Caſtraten, welcher vielleicht im letztern Carneval die Rolle der Königin Dido ſpielte, welches im Kirchenſtaat nichts Ungewöhnliches iſt, in der nächſten Faſten einen Simſon, oder Erz-Engel Gabriel zu denken, ſo wie von der andern Seite gewiſs ein ganzer Acteur erfordert wird, wenn er nicht wenigſtens in einer dieſer pompöſen Rollen ſcheitern will. Ein Mehreres das Concert ſpirituel betreffend, findet man unter dem Artikel Oratorium.

B.

Concertierend.

(*Muſik.*)

Nennet man diejenigen Stimmen, welche nach der Beſchaffenheit des Inſtrumentes, für welches ſie geſetzt ſind,

die in einem Tonſtücke herrſchende Melodie theils abwechſelnd führen, theils durch eigene Gänge und Paſſagen begleiten. Es können in einem Tonſtücke mehrere dergleichen Stimmen vorkommen, und dann wird ihre Benennung durch die in ihnen liegende charakteriſtiſche Bezeichnung beſtimmt, und ſie heiſſen z. B. Symphonieen mit einer oder zwei concertierenden Stimmen, concertierende Trios u. ſ. w. Unter concertierenden Stimmen verſtehet man auch diejenigen, die einem Geſange zugeſellet ſind, in welchem Falle ſie zwar auch einen vor den übrigen Stimmen ſich auszeichnenden Gang haben, wo ſie aber doch gröſstentheils dem Geſange untergeordnet ſind (man ſehe den Artikel Obligat). Im Franzöſiſchen hat das Wort Concertierend oder Concertant zwar einen mit dem eben angeführten ähnlichen Begriff, wenn die Rede von Tonſtücken iſt. Es wird aber auſſerdem der Name Concertant allen an der Ausführung eines Tonſtückes Theilhabenden Perſonen beigelegt, und ſpielten daher z. B. zwanzig Perſonen eine Symphonie, ſo würden in dieſem Sinn dieſe zwanzig Perſonen als ſo viel Concertants angeſehen werden. *B.*

Conſonanz.

(*Muſik.*)

Heiſst im allgemeinen Sinn, oder nach der Etymologie des Wortes: der gleichzeitige Anſchlag von zweien oder mehrern Tönen. In einer engern Bedeutung bezeichnet man mit dieſem Ausdruck eine Zuſammenſtimmung ſolcher Töne, die dem Gehör angenehm und beruhigend ſind. Unter der Menge Intervallen, die ſich durch verſchiedene Temperaturen denken laſſen, giebt es eigentlich ſehr wenige, die eine ſolche Zuſammenſtimmung, und einen Wohlklang verurſachen, alle übrigen ſind dem Gehör anſtöſsig, und heiſſen Diſſonanzen. Man theilt die Conſonanzen ein: in vollkommene, deren Intervallen als conſonierend unveränderlich ſind, und in unvollkommene, welche als ſolche gröſser und kleiner ſein können. Die vollkommenen Conſonanzen ſind: die Octave, die Quinte und die Quarte. Die unvollkommenen ſind die Terz und die Sexte. Auch theilt man ſie ein, in einfache und zuſammengeſetzte. Zu jenen gehört die Terz und Quarte, zu dieſen die Quinte, weil ſie aus zwei Terzen, und die Sexte, weil ſie aus der Terz und der Quarte beſteht. Die eigentlichen Urſachen, die man als phyſiſche Gründe anführt, warum das Gehör beim Anſchlagen der Conſonanzen ein natürliches Behagen, und ſo

das Gegentheil beim Anschlage der Dissonanzen fühle, sind theils sehr unbefriedigend, theils würde die Erörterung derselben hier zu weit führen. Sie sind aber meist in den Verhältnissen der Schwingungen, und in denen beim Anschlag eines schallenden Körpers sich hören lassenden Nebentönen zu suchen.

Der richtige Gebrauch der Consonanzen macht, wie leicht zu erachten, dem Tonsetzer ein sehr wesentliches Augenmerk aus, und worauf es nächst anderweitigen Rücksichten hier vorzüglich ankömmt, ist die geschickte Wahl der Consonanzen zu Grundnoten, dass nämlich vollkommene mit unvollkommenen gehörig abwechseln. Diese allein geben dem Ohre nicht hinlängliche Befriedigung, der Harmonie nicht das erforderliche Gewicht. Jene verursachen in vielen Fällen Monotonie. Ferner kommt die Art der Fortschreitung in Betracht, dass durch vollkommene Consonanzen in gerader Bewegung nicht fehlerhafte Verbindungen der Harmonie z. B. Quinten, Octaven entstehen; dass eine richtige Verdoppelung der Intervallen der consonierenden Accorde beobachtet werde, so geht z. B. die Verdoppelung der Octave der Verdoppelung der Terz und der Quinte vor, und so werden natürliche Intervalle eher verdoppelt, als die durch zufällige Zeichen erhöhte oder erniedrigte. Ingleichen kommt in Anschlag die Anwendung der schicklichen Consonanzen bei Einschnitten, Schlüssen der Perioden u. s. w. Denn es hat zwar jeder consonierende Accord für sich betrachtet, die Eigenschaft des Beruhigenden, aber der Fall wird ganz verschieden, wenn er in Verhältniss mit andern gesetzt, wenn er z. B. von diesem die Dominante oder von jenem die Mediante wird. Ganz genau lässt sich indessen die zu beobachtende Folge consonierender Accorde durchaus nicht bestimmen. Der Charakter des Tonstückes muss hier entscheiden. Ohne eine besondere Rücksicht auf selbigen wird, was an einem Orte Schönheit sein kann, sehr leicht am andern Monotonie. *B.*

Contour.

(*Bildende Künste.*)

Siehe den Artikel Umriss.

Contourniert.

(*Bildende Künste.*)

Mit diesem Ausdrucke bezeichnet man einen Fehler in der Stellung einer Figur, welchen der Künstler dann be-

begeht, wenn er der Figur eine angeſtrengtere Handlung giebt, als ihren Zweck zu erreichen nothwendig iſt, wenn er von der Einfalt und Schlichtheit der Natur in allen ihren Stellungen und Bewegungen abweicht, um einer Figur eine vermeintliche Gracie zu geben, oder Trockenheit und Kälte zu vermeiden.

Ein Fürſt z. B. darf nur winken, um zu befehlen, eine reitzende Schöne nur in der einfachſten, naiveſten Stellung erſcheinen, um alle Gracie zu zeigen, die ihr eigen iſt. Befiehlet der Fürſt mit gewaltſamer Bewegung, ſo wird ſeine Macht verdächtig, und eine Schöne vernichtet ihre natürlichen Reitze, wenn ſie durch Kunſt und Ziererei gefallen will.

Die Bewegungen der Natur ſind ſtäts und überall leicht und frei, haben nichts Gezwungenes, nichts Contourniertes; die Griechen ſtellten ſie eben ſo leicht und frei dar, und erwarben ſich eben dadurch eine unſterbliche Bewunderung. *G.*

Contra.

(*Muſik.*)

Dieſe Benennung gab man ehemahls der Stimme, welche jetzt Alt genannt wird; auch heiſst die Octave, welche unter der groſsen iſt, die Contra-Octave, und ihre Töne Contra G, Contra F, u. ſ. w. *B.*

Contrabaſs.

(*Muſik.*)

Violono. So heiſst die groſse Baſsgeige, die bei vollen Muſiken gebraucht wird. Sie heiſst auch Contra-Violon, vermuthlich wegen ihrer umgekehrten Stimmung gegen die Violine. Doch iſt dieſe Stimmung nicht allgemein angenommen, man hat Contrabäſſe mit 5 Saiten, und andern Stimmungen. Das Beiwort Contra kann man auch füglich darauf deuten, weil ſich die Töne dieſes Inſtrumentes gegen die der übrigen Bäſſe, vorzüglich derer des Violoncells, ausnehmen, als würden ſie um eine Octave tiefer, und folglich in der Contra-Octave geſpielt. *B.*

Contrapunct.

(*Muſik.*)

Iſt im eigentlichen Verſtande Muſik in Stimmen. Ehemahls nannte man Compoſition, die Erfindung des Geſan-

fanges, oder der Melodie, und Contrapunct die Compofition der Harmonie. Die Benennung Contrapunct kömmt daher, weil die Noten in ältern Zeiten durch blosse Puncte angezeigt wurden. Sollte damahls die in Puncte gefetzte Melodie von einer oder mehrern Stimmen begleitet werden, fo mufsten die Puncte der begleitenden Stimme gegen die Puncte der Melodie gefetzt werden. In diefer Bedeutung heifst der Contrapunct der einfache, und ift eigentlich nichts anders, als die Kunft der Compofition felbft, oder die Kunft des reinen Satzes, in fo fern er blofs die Harmonie angeht, und fonach ftehet jede einen Gefang begleitende Stimme mit felbiger im einfachen Contrapunct, fo wie folglich auch jeder, der zwei Stimmen, fei es auf dem Pianoforte oder auf eine andere Art ausführt, auch einfachen Contrapunct vorträgt. Derjenige alfo, dem, welches fehr oft der Fall ift, unter dem Wort Contrapunct, der möglichfte Grad harmonifchen Tieffinnes ift vorgefpiegelt worden, oder der bei Ausführung einer Sonate an nichts weniger als an Contrapunct dachte, dürfte bei diefer Betrachtung vielleicht mit Monsieur Jourdain im Molière in Rückficht feines Erftaunens über die Entdeckung: er fpreche in Profa, in einen ähnlichen Fall kommen, und hätte Urfache auszurufen: *Par ma foi, il y a plus de quarante ans, que je joue du contrepoint, fans que j' en fuffe rien.*

Man kann aber auch das Wort Contrapunct in engerer Bedeutung nehmen, da freilich eben fo vielerlei Abftufungen Statt finden, wie in der Profa, und in derjenigen Bedeutung, in welcher heut zu Tage das Wort Contrapunct noch mehrentheils gilt, bezeichnet es diejenige Art von Compofition, bei welcher die Stimmen fo verwechfelt werden, dafs fie fich wechfelfeitig gegen einander fowohl als Haupt- wie auch als begleitende Stimmen verhalten, und dafs z. B. der Gang des Baffes, der einer Discant-Stimme zur Begleitung diente, felbft Discant wird, und die zuvor gewefene Discant-Stimme in die des Baffes verlegt wird, ohne dafs hierdurch die Richtigkeit der Harmonie nur im Geringften geftört wird. Diefe Art von Contrapunct hat den Beinamen des doppelten oder vielfachen Contrapuncts. Es giebt fowohl in diefem als im einfachen Contrapunct mehrerlei Gattungen, und fie find kürzlich auf folgende Art zu betrachten. Erftens in Rückficht auf den Vergleich der Noten der Gegenftimme mit denen der Hauptftimme. Hier erwachfen drei Arten des Contrapuncts, *a*) der gleiche Contrapunct. Bei diefem ift die Tonfolge fo geordnet, dafs in dem Hauptgefange, und der hinzugefetzten Stimme, Note auf Note pafst; *b*) der

b) der figurierte bunte oder ungleiche Contrapunct. Hier kommen willkührliche Figuren in der zugesetzten Stimme vor. So stünden z. B. in dem Hauptgesange da Viertel oder Achtel, wo in die Begleitung Achtel und Sechzehntheile verlegt wären; *c*) der zusammengesetzte Contrapunct. In diesem kann das Wesentliche der beiden vorhergegangenen Contrapuncte zugleich vorkommen, nämlich Note gegen Note, Achtel gegen Sechzehntheile u. s. w. Zweitens kann der Contrapunct betrachtet werden, in Rücksicht auf die Art der Fortschreitung der Intervallen. Diese geschiehet entweder blofs durch solche, die an einander unmittelbar grenzen, wie z. B. c, d, e, f, oder durch solche, die unter einander entferntere Lagen haben, wie c, e, f, a. Im ersten Fall nennen die Italiäner einen solchen Contrapunct: *Contrapunto alla diritta.* Im zweiten, *Contrapunto di salto.* Was die, verschiedenen Contrapuncten hinzugefügten Beiwörter, *syncopiert*, *punctiert*, *alla zoppa* sagen, zeiget theils ihre Wortbedeutung an, theils finden sich in den Artikeln für diese Ausdrücke nähere Erklärungen. Man kann bei der Anlage eines Contrapuncts auf zwei verschiedene Arten verfahren, und entweder ohne alle Rücksicht auf die Figur der Noten blofs eine zum Hauptgesange passende Harmonie zum Gegenstand haben, oder sich einen fixen Plan entwerfen. Im ersten Fall heifst der Contrapunct, *Contrapunto sciolto*; im zweiten, *Contrapunto obligato.* Bei dieser letztern Art finden wiederum zwei Abtheilungen Statt. Man bearbeitet nämlich die dem Hauptgesange entgegengesetzten Stimmen fugenartig, oder man wählt durchaus zu der Tonfolge derselben nur eine und dieselbe Figur. In jenem Fall entstehet: *Contrapunto fugato;* in diesem: *Contrapunto ostinato* oder *d' un sol passo.* Beim doppelten Contrapunct mufs das Hauptaugenmerk des Tonsetzers auf die durch die Versetzung oder Umkehrung erwachsenden neuen Intervallen gerichtet sein, denn nicht jeder Satz, nicht jede harmonische Tonfolge ist wegen der in Absicht auf Harmonie sich verändernden Verhältnisse der Intervallen einer Umkehrung fähig. Da nun die Versetzung eines Contrapunctes in mehrere Intervalle Statt finden, oder da bei gehöriger Einrichtung die Begleitung einer Stimme, zu einem Gesang sowohl in der Terz, Quinte und Octave geschehen kann, so hat dieser Umstand mehrere Gattungen des Contrapuncts veranlafst, z. B. der Contrapunct der Octave, der Decime, der Duodecime u. a. m., welche aber sämmtlich blofs zum doppelten Contrapunct gehören.

Da

Da wir ſchon angemerket, daſs bei contrapunctiſchen Arbeiten dieſer Art der Sinn des Tonſetzers hauptſächlich auf die durch die Umkehrung entſtehenden neuen Intervalle muſs gerichtet ſein, damit nicht fehlerhafte Fortſchreitungen entſtehen, ſo iſt es nöthig, ſich von ſelbigen eine möglichſt ſchnelle Ueberſicht zu verſchaffen, und um dieſe wenigſtens beim Eintritt in dieſes Fach etwas zu befördern, dienen gewiſſe Hülfsmittel, mit denen es folgende Beſchaffenheit hat. Man ſetzt nämlich gewiſſe Zahlen feſt, von dieſen ziehet man die in Contrapunct zu verſetzenden Intervallen ab, und die übrig bleibenden Zahlen ſind die Signaturen, die die neuen Intervallen durch die Verſetzung erhalten. Beim Contrapunct der Octave nimmt man die Zahl 9, beim Contrapunct der Decime die Zahl 11, beim Contrapunct der Duodecime die Zahl 13. Wollte man nun z. B. wiſſen, was F für ein Intervall werden würde, wenn es im Contrapunct der Octave gegen C zu ſtehen käme; ſo zöge man die Zahl 4, weil F die Quarte von C iſt, von der Zahl 9 ab, da denn 5 übrig bliebe, und alſo würde F als die Quarte von C im Contrapunct der Octave zur Quinte werden, woraus man ſich gleich die Regeln abſtrahieren könnte, daſs in dem Contrapunct der Octave zwei Quarten nicht füglich auf einander folgen dürſen, da ihre Verſetzung zwei Quinten giebt, deren unmittelbare Folge den Regeln des reinen Satzes zuwider iſt. Ausführliche Anweiſung zum Contrapunct, dieſen ſo wichtigen Theil der Setzkunſt, findet man in Marburg, Kirnberger u. a. m. Was in Rückſicht der Umkehrung, als hieher einſchlagend kann betrachtet werden, findet man unter dem Artikel Umkehrung. *B.*

Contraſt.

(*Aeſthetik.*)

In allen Künſten kann von der ſinnlichen Darſtellung des Entgegengeſetzten ein für Phantaſie, Gefühl und Geſchmack wirkſamer Gebrauch gemacht werden. In jeder aber erfordert der Contraſt eine ſo ganz eigene Behandlung, daſs ſich nur wenige allgemeine Grundſätze für die Anwendung deſſelben geben laſſen, die gleich paſſend für Dichtkunſt, Tonkunſt, bildende Kunſt, Gartenkunſt, Tanzkunſt wären.

1. Der Contraſt iſt für den Künſtler nie Zweck, ſondern jederzeit nur Mittel. Sobald er ihn zum Zwecke macht, oder auch nur den Schein erregt, es zu thun, ſo

entfernt er ſich von der Schönheit, und ſchadet der Wirkung ſeines Werkes ſelbſt.

2. Iſt der Contraſt jederzeit für den Künſtler nur Mittel, ſo muſs er ſo beſchaffen ſein, daſs er die Hauptwirkung befördere, auf welche das Werk hinzielt. Er iſt verwerflich, ſobald er nichts dazu beiträgt, oder wohl gar ſie ſtöhrt.

3. Der Contraſt muſs nicht bloſs in Begriffen beſtehen, ſondern auch in denen ihnen beigeſellten Bildern der Einbildungskraft.

4. Je eine reichere Menge von Bildern die contrastierenden Vorſtellungen herbei führen, um ſo intereſſanter iſt der Contraſt, um ſo ſtärker ſeine Wirkung.

5. Aller Contraſt muſs ſich in angenehme, oder ſo gemiſchte Empfindung auflöſen, daſs in ihr das Angenehme vorwalte.

6. Die Darſtellung des Contraſtes muſs Präciſion haben, weder überladen noch dürftig ſein. Vorzüglich gilt dieſs von den Contraſten der Charaktere in Schauſpielen.

7. Der ſchöne Contraſt muſs ein Spiel des Zufalls ſcheinen, ohne einigen Einfluſs von Abſicht zu verrathen.

8. Eben deſshalb darf in Einem und demſelben Werke kein öfterer Gebrauch des Contraſtes gemacht werden.

9. Nie darf der Contraſt das feinere Gefühl beleidigen, nie ſich der Künſtler, um ihn auszuführen, niedrige, gräſsliche, ekelhafte Züge erlauben. Der Geſchmack ſetzt hier der Wahrheit der Nachahmung Grenzen. *H.*

Contraſt.

(Bildende Künſte.)

Der Begriff, den die Sprache der Liebhaber der bildenden Künſte, und nicht ſelten der Künſtler ſelbſt, mit dem Worte Contraſt verbindet, entfernt ſich in der gewöhnlichen Bedeutung deſſelben ganz von dem, was man in andern Künſten und im gemeinen Leben Contraſt nennt. Der Contraſt derſelben iſt nichts, als Abwechſelung oder Mannigfaltigkeit in der Richtung der einzelnen Theile oder Glieder eines Körpers, in den Stellungen und Bewegungen mehrerer neben einander dargeſtellten Figuren, in den Proportionen, dem Geſchlecht, dem Alter, den Charakteren und Ausdrücken, in der Beleuchtung und Beſchattung, und endlich in der Färbung derſelben. Man ſiehet aus dieſer Beſtimmung des Contraſtes, daſs dieſe Benennung nicht geſchickt iſt, eine richtige Idee von dem

zu

zu geben, was man darunter verſteht, und es fehlet nicht an Beiſpielen und Beweiſen, daſs ſelbſt Künſtler durch dieſe Benennung irre geführet wurden.

Eine einzelne Figur in dieſem Sinne hat Contraſt, wenn keins ihrer Glieder nach Einer und derſelben Richtung hingeht, wenn ſich z. B. das rechte Bein vorwärts, und der linke Arm hinterwärts bewegt, wenn ſich die Bruſt und der Unterleib auf die linke, und der Kopf auf die rechte Seite neigt.

Mehrere neben einander geſtellte Figuren haben Contraſt, wenn keine ihrer Stellungen in einer andern Figur wiederholt, und jede von ihnen in einer andern Bewegung und Handlung dargeſtellet wird, der Mannigfaltigkeit und dem Reichthum der Natur nachgeahmt, nach Maaſsgabe der verſchiedenen perſönlichen Charaktere und der Aeuſſerungen derſelben, der verſchiedenen in Einer und derſelben Handlung enthaltenen Momente, ja ſogar nur nach Maaſsgabe der verſchiedenen Standörter, und der daraus entſpringenden Anſichten der einzelnen Figuren. Erfordern auch mehrere Figuren durchaus Eine und dieſelbe Stellung und Handlung, ſo wird es doch dem Künſtler gelingen, ihnen einen guten Contraſt zu geben, wenn er dieſe Figuren nur in verſchiedenen Anſichten darſtellt.

Jede Gruppe Eines und deſſelben Gemähldes muſs der Mannigfaltigkeit wegen, die man durchaus von dem Künſtler verlangt, mit den übrigen Gruppen contraſtieren, das heiſst, ſie muſs weder auf dieſelbe Weiſe, aus derſelben Anzahl von Figuren, noch aus Figuren von demſelben Geſchlecht, demſelben Alter, denſelben Proportionen und perſönlichen Charakteren, denſelben Anſichten, Stellungen und Handlungen zuſammen geſetzet ſein.

Eine groſse, ununterbrochene, lichte oder dunkele Maſſe würde dem Betrachter unangenehm ſein, weil ſie ein Feld darſtellte, welches ihm keinen Gegenſtand zur Beſchäftigung darbiethet, und jede Einförmigkeit leicht ermüdet; der Künſtler ſuche daher auch hierin Contraſt zu zeigen, oder mit andern Worten, er bringe in Anſehung der Beleuchtung und Beſchattung Mannigfaltigkeit und Abwechſelung in ſein Gemählde, unterbreche jede allzu groſse Licht- oder Schattenmaſſe durch Schlagſchatten oder Streiflichter. Dieſes Verfahren macht ihm auſſer den abſtrahierten Foderungen des Geſchmacks ſchon die getreue Nachbildung der Natur in ihren glücklichſten Wirkungen nothwendig.

Eben dieſe ſehr uneigentliche Bedeutung des Contraſtes tragen ſie auch auf die Färbung der Gegenſtände über. Fodert die Nachbildung der Natur in der Zuſammen-

menſetzung einzelner und neben einander geſtellter Formen und Figuren Mannigfaltigkeit und Abwechſelung, ſo iſt dieſe Foderung in Rückſicht der Färbung deſſelben nicht minder ſtreng; aber zugleich beſchränken die Geſetze der mahleriſchen, und — wenn, um die Erfindung der Farben der Gewänder, der willkührlichen Gründe u. ſ. f. auszudrücken, dieſes Wort erlaubt iſt — dichteriſchen Haltung in Rückſicht der Localfarben und ihrer Töne, den Contraſt in der Färbung eben ſo ſehr, als die Geſetze des zweckmäſsigen Ausdrucks und der Einheit des Ganzen in der Stellung einzelner und in der Zuſammenſetzung mehrerer Figuren denſelben beſchränken.

Dieſs über die gewöhnliche und zum Theil ſelbſt von Mengs angegebene Bedeutung des Wortes Contraſt, über welche wir nur deſswegen ſo ausführlich waren, um vielleicht zur Abſchaffung dieſes Wortes in dieſem Sinne etwas beizutragen. Im wahren Sinne des Wortes findet in einer einzelnen Figur durchaus kein, und in den einzelnen Gruppen gegen einander nur dann Contraſt Statt, wenn jede von dieſen einzelnen Gruppen ein eigenes, dem der andern Gruppen ganz entgegen geſetztes Intereſſe hat, wie z. B. bei der Darſtellung des Todes eines Generals im Angeſicht der feindlichen Partei.

Ein in Form, Färbung und Beleuchtung gut angebrachter Contraſt thut faſt immer die glücklichſte Wirkung; ſchön contraſtiert die jugendlich blühende Danae gegen die alte, braune, runzelichte Amme, der bärtige Pan gegen eine junge Nymphe, das auf Daniel von oben herein fallende Licht gegen die Finſterniſs der Löwengrube. Seltener aber thut der Contraſt im leidenſchaftlichen Ausdruck dieſelbe glückliche Wirkung, und auf der einen oder andern Seite ein wenig zu viel kann die ganze Wirkung zerſtöhren, diejenigen Fälle jedoch ausgenommen, wo leidenſchaftlicher Contraſt zur Hervorbringung der beabſichtigten Wirkung des Ganzen unumgänglich nothwendig iſt, und er ſeinen alleinigen Grund nicht in der Laune des Künſtlers hat, ſeine Geſchicklichkeit in dem Ausdruck entgegen geſetzter Leidenſchaften zu zeigen.

Wahrer Contraſt findet ſowohl in Anſehung der Gruppierung und des Ausdrucks, als auch in Rückſicht der Beleuchtung und Beſchattung nur bei verhältniſsmäſsig wenigen Gelegenheiten Statt; man ſollte auch daher zu jungen Künſtlern ſeltener vom Contraſt, aber deſto öfter von Abwechſelung, Mannigfaltigkeit und Reichthum in der Zuſammenſetzung und Wirkung der Figuren ſprechen.

G.

Contraſt.

(*Muſik.*)

Iſt Entgegenſtellung der eigenthümlichen Merkmahle, wodurch ſich Tonſtücke von einander unterſcheiden, und kann von drei verſchiedenen Seiten betrachtet werden. Erſtens: In Beziehung auf Ausführung. Hier entſtehet Contraſt, wenn ein ſanſter Geſang mit einer ſtarken, oder ein ſtarker plötzlich mit einem ſanſten abwechſelt u. ſ. w. Zweitens: In Beziehung auf Inſtrumente. So ſtehen Flöten mit Pauken und Trompeten im Contraſt, wenn jene ein Paſtorale, dieſe einen feierlichen oder kriegeriſchen Auftritt bezeichnen. Drittens: In Beziehung auf Compoſition. Hier finden dreierlei Rückſichten Statt. *a*) Bewegung, wenn plötzlich ein Tonſtück vom Geſchwinden ins Langſame, oder vom Langſamen ins Geſchwinde fällt. *b*) Begleitung, wenn aus einer figurierten Begleitung eine einfache wird, oder die Harmonie in Einklang fällt. *c*) Fortſchreitung der Harmonie, wenn ſchnelle Uebergänge in entfernte Tonarten, ungewöhnliche Verbindungen derſelben vorkommen, z. B. nach der Tonart F dur träte gleich Ges dur ein, oder man änderte plötzlich das Klanggeſchlecht, und verwandelte z. B. die übermäſsige Sexte in die kleine Septime, wie der Fall bei Ais und B gegen den Grundton C ſein würde, ſo daſs hierdurch die Harmonie eine ganz unerwartete Wendung nähme, und in entlegene Accorde träte u. ſ. w. Dieſe und noch verſchiedene andere Mittel zum Contraſtieren thun zwar in der Muſik das Ihrige, um Uebergänge in entgegengeſetzte Empfindungen auffallend zu verſinnlichen, allein ungleich feinere Zuſätze und Wendungen verlangen analoge Gefühle, und die praktiſche Anlage derſelben iſt eben ſo ſchwer, und auſſer dem Gebiete der Regeln, als ſie zu fühlen, nicht gemeinen Kunſtſinn vorausſetzt. *B.*

Contraſt.

(*Schöne Gartenkunſt.*)

In allen Kunſtwerken iſt der Contraſt nur mit groſser, vielleicht aber in keinem mit gröſserer Behutſamkeit anzubringen, als in den Werken des Gartenkünſtlers. Die Empfindungen, welche landſchaftliche Gegenſtände erregen, müſſen, wenn man aus einer Empfindung in die andere übergehen ſoll, mit groſsem Fleiſse vorbereitet werden,

den, oder die Anlage predigt laut die Anſtrengung der Kunſt. Aus dieſen Vorbereitungen entſpringet nothwendiger Weiſe ein allmähliges Verbinden zum Theil heterogener Gegenſtände und der durch ſie erzeugten, analogen Rührungen; wir gehen aus der Empfindung des Angenehmen in die des Edeln, aus dieſer in die Empfindung des Groſsen, des Erhabenen, und endlich aus der Empfindung des Erhabenen, in die des Schauderhaften über. Die Empfindung des Angenehmen ſteht mit der des Schauderhaften im vollkommenſten Contraſt, aber in dem Kunſtwerke, welches dieſe entgegen geſetzten Empfindungen in uns erregte, iſt vermittelſt des allmähligen Ueberganges aller Contraſt verſchwunden.

Soll die ſchöne Gartenkunſt Nachahmung der landſchaftlichen Natur, mit Entfernung alles Fremdartigen, Zweckloſen und Zweckwidrigen ſein, ſo muſs ſie dieſen Weg einſchlagen, und ſo findet ſie nur ſelten zur Anbringung eines merklichen Contraſtes Gelegenheit. Ueberdieſs ſind die Eindrücke, welche die Gartenkunſt auf unſere Seele macht, von ſanfterer Natur, und können bei geſchmackvoller Anordnung unmöglich auf Erſchütterungen hinzielen, welche durch einen ſtarken Contraſt, den nach Chambers Bericht (ſiehe unter andern die Vorrede zu Marnezias ländlicher Natur S. 54 der Ueberſetzung) die Chineſer in ihre Gärten bringen, erreget werden. Von ſtarken, merklichen Contraſten kann alſo in der Gartenkunſt nicht die Rede ſein.

Da aber die Werke aller Künſte durch den Contraſt neue Schönheiten gewinnen, und die landſchaftliche Natur durch ſanftere Contraſte oft die glücklichſten Wirkungen hervor bringt, ſo wird auch der Gartenkünſtler dieſer Wirkungen nicht ermangeln, wenn er bei Anbringung des Contraſtes unter andern auf folgende Puncte Rückſicht nimmt:

1. Der Garten muſs von einem ſo groſsen Umfange ſein, daſs der Contraſt nicht ein Werk der Kunſt, ſondern von der Natur ſelbſt hinein gelegt zu ſein ſcheine. Eine einzige kleine lachende Scene mit einer ſchrecklichen Felſenmaſſe, oder einer unterirdiſchen Felſengrotte in Contraſt geſetzt, erregt die widerliche Idee von groſser Anſtrengung und von ſclaviſchem Zwange;

2. Der Contraſt muſs nicht geſucht, ſondern gleichſam nur nachläſſig hingeworfen zu ſein ſcheinen. Die Natur ſelbſt lehrt uns dieſes Geſetz, welche oft ganz gleiche Scenen ausbreitet, und nur gleichſam im Vorübergehen einen contraſtierenden Gegenſtand fallen läſst. Geſuchtheit des Contraſts erzeugt Widerwillen und Eckel;

3) Ein

3. Ein angenehmer Contraſt muſs ſich entweder auf Harmonie oder Schicklichkeit gründen. Ein Felſen mit einem künſtlich angeordneten Blumenbeet contraſtieret ſehr ſtark, aber beleidiget; wild auf demſelben hervor wachſende Blumen contraſtieren auch, ſie machen aber einen Contraſt, der mit den Launen der Natur im genaueſten Verhältniſſe ſteht. Ein wilder mit Blumen beſetzter Weg in einer Oede contraſtieret ſtark, aber die Hand der Kunſt wird widerlich, wenn ſie ſich an Orten zeigt, wo wir nichts als Spuren einer ſich ſelbſt überlaſſenen Natur finden. Derſelbe wilde mit Blumen beſetzte Pfad um eine menſchliche Wohnung contraſtieret auch, und gefällt, weil er ſich, da hier Spuren von Kunſt zu finden ſind, auf Schicklichkeit gründet. *G.*

Contraſubject.

(*Muſik.*)

Siehe den Artikel Gegenſatz.

Cornet.

(*Muſik.*)

Ein Blas-Inſtrument von hartem Holz nach Art der Hautbois verfertigt. Der Discant-Cornet hat ſieben Seitenlöcher, der ſogenannte Alt-Cornet oder Taille hat eines mehr, welches vermittelſt einer Klappe oder eines Ventils geöffnet und geſchloſſen werden kann. Die Form dieſes Inſtrumentes iſt die der Hautbois, nur mit dem Unterſchied, daſs deſſen Weite gleich von der Mündung an bis an die Schallöffnung, deren Durchmeſſer gewöhnlich etwas über einen Zoll groſs iſt, allmählich zunimmt. Als begleitende Baſsſtimme zum Cornet würde ſich ohnſtreitig kein Inſtrument beſſer ſchicken, als der Serpent. Man ſehe dieſen Artikel. *B.*

Corniſche.

(*Baukunſt.*)

Siehe den Artikel Kranz.

Corno.

(*Muſik.*)

Siehe den Artikel Waldhorn.

Cor-

Corridor.

(*Baukunst.*)

Ein zur Bequemlichkeit in einem Gebäude angebrachter langer schmaler Gang, vermittelst dessen jedes Zimmer einen besondern Ausgang erhält. In Gebäuden, welche von vielen Menschen bewohnet werden, als Hospitäler, Klöster und dergleichen, sind solche Gänge nothwendig, aber in gemeinen Wohnhäusern für eine Familie entbehrlich, wiewohl kleine, kurze Corridors unter gewissen Umständen eine Familienwohnung angenehmer machen können. *G.*

Copie.

(*Bildende Künste.*)

Die Wiederdarstellung eines schon vorhandenen Kunstwerks. Sie hat, wenn ihr anders alle Vollkommenheiten des Originals eigen sind, die jedoch in der Mahlerei weit schwerer zu erlangen sind, als in der Bildnerei und Kupferstecherkunst, nur einen eingebildeten geringern Werth als das Original, da, um dieses schon oft angeführte Beispiel aus der Künstlergeschichte nochmahls anzuführen, Julius Romanus eine nach einem Porträt Leo's X. von Andrea del Sarte gemachte Copie selbst für sein eigenes Werk ansah.

So ungerecht und lächerlich auch bisweilen die Verachtung der Liebhaber gegen Copieen im Allgemeinen ist, so kann man doch nicht leugnen, daſs sich sehr viele Umstände vereinigen, aus welchen eine Copie sehr oft dem Original nicht gleich kommt, worunter vorzüglich die Behandlung, und die vermöge derselben auf die oder jene Weise aufgetragene Farbe gehört, die der Copist um desto weniger getreu übertragen wird, je mehr er sich deſswegen Mühe giebt; denn Geist und Genie haben nothwendiger Weise in ihren Werken Eigenthümlichkeiten, welche derjenige, der sich dieselben erst durch Anstrengung zu eigen machen muſs, fast unfehlbar mit seiner Anstrengung charakterisiert, und selbst durch die nachgeahmte Freiheit des Originals seine Sclaverei durchblicken macht.

Gehen nun aber auch Eigenthümlichkeiten des Originals, und zwar nur für sehr gebildete Augen verlohren, welchen absoluten Zusammenhang haben diese mit der Güte oder Vollkommenheit eines Werkes? ist die Behandlung z. B. des Julius Romanus die einzig gute, die einzig vollkommene? kann nicht bei einem gewissen Stück, z. B. die des Domenichino gerade die bessere sein?

Die

Die Künſtler ſelbſt ſprechen guten Copieen ihren Werth, und oft ſo gar ihren groſsen Werth nicht ab, nur die Liebhaber, die voll von ſchwärmeriſchen Begriffen über die Originalität ſind, von der ſie doch bisweilen ſelbſt nicht wiſſen, worin ſie beſteht, bedürfen nichts weiter, um ein lange Zeit bewundertes Werk der Kunſt zu verachten, als erfahren, es ſei eine Copie. *G.*

Coſtum.

(*Bildende Künſte.*)

Siehe den Artikel das Uebliche.

Coupieren.

(*Muſik.*)

Abkürzen, abbreviiren bedeutet, wenn in einer Fuge das Thema nicht ganz, und in derjenigen Folge eintritt, wie es am Anfange oder in der Hauptſtimme vorkam, ſondern wenn man die Tonfolge trennt, einen einzelnen Gang heraus nimmt, dieſen z. B. ſyncopiert, wechſelsweiſe in andere Stimmen verlegt u. ſ. w. Dieſes heiſst das Thema coupieren. Was *coupé* in Beziehung auf Ausführung anzeiget, findet man unter dem Artikel *Staccato.* *B.*

Couplet.

(*Muſik.*)

Was in einem Gedichte die Strophe heiſst, iſt auf eine gewiſſe Art bei Vaudevills und andern ähnlichen Geſängen das Couplet. So wird z. B. jeder Zwiſchenſatz in einem Rondeau ein Couplet genannt. Man ſehe den Artikel Rondeau. *B.*

Courante.

(*Muſik.*)

Iſt ein Tonſtück, welches wegen der vielen hin und her lauffenden Figuren den Namen Courante oder Läuffer erhalten hat. Gewöhnlich ſteht es in Zweidrittel- auch Dreiviertel-Takt und hat zwei Repriſen. Es hat einen ernſthaften Vortrag, muſs aber mehr geſtoſsen als geſchleifft werden. Bei der heutigen Muſik kann man die Couranten unter die veralteten Tänze und Tonſtükke zählen, da ſie an vielen Oertern kaum mehr dem Namen nach gekannt werden. *B.*

Crescendo.

(*Muſik.*)

Bezeichnet ein allmähliges Zunehmen in der Stärke der Stimmen beim Vortrag, und tritt in Tonſtücken gewöhnlich da ein, wo ein Piano vorher gegangen iſt. Es iſt eben ſo ſchwer für den Tonſetzer ſich für dieſen Fall recht verſtändlich zu machen, als es, wie natürlich folgen muſs, bei der Ausführung ſchwer iſt, den eigentlichen Sinn deſſelben zu treffen. Für dieſen Fall verdient die Erfindung der Franzoſen, nach welcher ſie das Crescendo und Diminuendo (man ſehe dieſen Artikel) durch etliche einen ſcharfen Winkel bildende Linien ausdrücken, ſehr vielen Beifall. Steht der ſcharfe Winkel auf der linken Seite < ſo zeigt er crescendo an, ſteht er aber umgekehrt > ſo bedeutet er diminuendo. Man wird dieſe beiden Figuren dann und wann in eine zuſammengezogen finden, <> da ſie als dannjene Bedeutungen beide in ſich faſſen. Es iſt leicht zu begreifen, daſs bei dieſer Art von Bezeichnung, der äuſſerſte Grad von Genauigkeit beim Zu- und Abnehmen zu beobachten möglich ſei, woran bei dem Gebrauch der Wörter hievon gar nicht zu gedenken iſt. *B.*

Cupel.

(*Baukunſt.*)

Cupola. Coupole. Ein ſphäriſches, oder halbkugelrundes Gewölbe, welches runden Gebäuden zur Decke dient, und oben gemeiniglich eine runde Oeffnung behält, durch welche das zur Beleuchtung nöthige Licht hinein fällt, welche Oeffnung entweder ganz frei bleibt, oder mit einem kleinen, an den Seiten offenen Thürmchen überbaut wird, welches man eine Laterne nennt. Die Alten, welche oft runde Tempel bauten, ſind die Erfinder dieſes ſchönen Daches, von welchen uns noch das ehemahlige Pantheum, die jetzige Santa Maria Rotonda, zu Rom übrig iſt.

Dieſe Cupeln werden innwendig mit Eintheilungen in Felder, mit vergoldeten Stäben, und dergleichen, oder auch mit Gemählden verziert (man ſehe den Artikel Deckengmählde), und geben den Gebäuden von auſſen ein groſses und prächtiges Anſehen, welches ihnen ſchwerlich hohe Thürme geben können. *G.*

D.

D.

D.

(*Mufik.*)

Mit diefem Buchftaben bezeichnet man den zweiten Ton auf der heutigen diatonifchen Tonleiter, der fo wie jeder andere zu einer Tonica zu machen ift, und als Tonart kann behandelt werden. Nach der Solmifation des Guido heifst diefer Ton Re. Zuweilen kommt der Buchftabe D entweder allein, oder mit einem ihm zugefetzten M in Clavierftücken vor, da er dann *dextra* oder *manu dextra* bedeutet, und anzeigt, dafs man die Paffage, unter welcher er fteht, mit der rechten Hand zu fpielen habe, wenn gleich felbige in das Syftem des Baffes gefchrieben wäre. *B.*

Da Capo.

(*Mufik.*)

Vom Anfang. Die Worte Da Capo kommen gewöhnlich am Ende gewiffer Tonftücke ausgefchrieben oder abgekürzt (D. C.) vor, und bedeuten eine gewiffe Wiederhohlung des erften Satzes. Diefe Wiederhohlung gefchiehet entweder bis auf die Stelle, wo das Da Capo fteht, oder bis auf eine andere, welche durch ein Ruhezeichen, zu dem gewöhnlich Fine gefchrieben ift, ausgezeichnet wird. Wo Da Capo am häufigften vorkommt, ift in grofsen Opern, Bravour-Arien und dergleichen. Oft ift die Wiederhohlung des erften Satzes nothwendige Folge des in den Worten der Arie liegenden Sinnes; aber auch oft kann ein Da Capo demjenigen, welchem mehr der Gang der Handlung und der Sinn der Worte als die Mufik intereffiert, mit Recht fehr widrig fein, auch im Grunde Unfinn erzeugen. Beifpiele der Art giebt es zur Genüge. *B.*

Daktylus. Daktylisch.

(Dichtkunst.)

Der Daktylus ist ein dreisylbiger, prosodischer Fuss, dessen erste Sylbe lang, und die beiden letzten kurz sind:

— ◡ ◡
herrschende,
lieb li che.

Das daktylische Sylbenmaass ist zum Ausdruck muntrer, lebhafter Gefühle sehr geschickt, muss aber, wenn es nicht des allzu Expressiven wegen ermüden, oder Eckel verursachen soll, mit einer andern Versart unterbrochen werden, da die beständige, so zu sagen, klappernde Bewegung desselben, dem Ohr nur kurze Zeit erträglich ist.

Wollte man hohe, lyrische Empfindungen in reinen Daktylen vortragen, so würde der immerfort hüpfende Ton der Würde der lyrischen Dichtkunst zu grossem Nachtheile gereichen, aber daktylische Füsse oder ganze Zeilen, mit Füssen oder ganzen Zeilen eines andern Maasses vermischt, bringen vortreffliche Wirkungen hervor.

G.

Dämpfer.

(Musik.)

Sordini werden gebraucht, um Instrumenten das Rauschende zu benehmen, von welchem man glaubt, dass es in der Ausführung dem Ausdruck gewisser schwermüthiger Empfindungen hinderlich sein werde Die Instrumente, bei denen sie am öftersten vorkommen, sind die Violinen. Sie aufzusetzen, wird meist neben die, die Bewegung des Tonstücks anzeigende Worte, dann und wann auch in der Mitte desselben durch die Worte, *Con Sordini*, sie wieder wegzunehmen, durch *Senza i Sordini*, oder *Si levano i Sordini* angekündigt. Da es sicher nicht hinreichend sein kann, dass ein Ton nur gedämpft sei, gleichviel auf welche Art, besonders da z. B. unter den Ripien-Violinen manche schon ohne Dämpfer lamentabel genug klingen, so kann die Wahl des Materiale zu einem Dämpfer, welcher doch eigentlich die Güte des Tons entscheiden muss, allerdings nicht ein so ganz unwichtiger Gegenstand sein. Das beste hierzu ist ohnstreitig ein, in der Härte dem Buxbaum ähnliches Holz. Doch vertragen gewisse schreiende Violinen auch wohl Dämpfer von

von Elfenbein oder Metall. Dafs übrigens in Rückficht auf Compofition die Anordnung der Begleitung der übrigen Inftrumente einen eigenthümlichen Bezug auf die gedämpften Violinen haben müffe, und dafs felbige nicht zu fehr überladen fein dürfe, ift eben fo begreiflich, als es nothwendig ift, dafs Sänger und Blas-Inftrumente fich in Hinficht auf Stärke und Schwäche im Vortrage nach felbigen zu richten haben. *B.*

Decime.

(Mufik.)

Das Intervall, welches neun auf einander folgende Stufen, und folglich zehn Töne auf der diatonifchen Stufenleiter begreift, wenn man die beiden äufserften Töne, welche das Intervall anfangen und fchliefsen, dazu rechnet. Die Decime ift alfo die Octave der Terz, oder die Terz der Octave. Nicht fowohl beim doppelten Contrapunct, als in verfchiedenen andern Fällen, kann der Unterfchied zwifchen einer Terz und Decime, ob diefe gleich einerlei Verhältnifs mit dem Grundton haben, fehr wefentlich werden. Denn es giebt gewiffe Uebergänge, wo man in einem Accorde wegen der Lage des darauf folgenden, gern die Quinte wegläfst, und ftatt diefer den dritten Ton, vom Grundton an gerechnet, verdoppelt; da diefs nun eine Terz fein würde, und diefe ihrer Natur nach keine Verdoppelung gern verträgt, auch als ein zu verdoppelndes Intervall in der Bezifferung nicht gut vorzuftellen wäre, fo bezeichnet man, oder denkt fich diefe beiden Töne vom Grundton an, einmal als Terz und einmal als Decime. Wenn man z. B. nach dem Accord G dur gleich den von Fis dur wollte eintreten laffen, fo würde, im Fall man von den Grundton G die Quinte in den Accord brächte, die Fortfchreitung immer fehlerhaft klingen, wenn man auch gleich die Quinte von Fis dur nicht hören liefse. Diefes zu vermeiden, verdoppelt man H, als die Terz von G, und läfst diefes H einmal als Terz und einmal als Decime gelten, wornach der Accord Fis dur ohne alles Bedenken eintreten kann. *B.*

Decimole.

(Mufik.)

So heifst die Figur von zehn Noten, welche in gleicher Gefchwindigkeit mit einer andern Anzahl dem Takte

des Stückes mehr angemessener Noten gespielt werden; auch wird sie, wie die Triole mit einer 3, so zu leichterer Uebersicht mit der Zahl 10 bezeichnet. Man hat mehrere der Decimole ähnliche Figuren, die Quintolen, Septolen u. s. w. heissen. Ob aber der Dienst, den alle diese Figuren zusammen dem guten Gesange leisten, so grofs sei, dafs sich darüber das Verschobene, was sie in die Bewegung legen, überhören liefse, ist eine grofse Frage. Nicht selten liegt bei ihrem Gebrauch, von Seiten des Componisten, Nachlässigkeit, Bedürfnifs, Grille, oder Drang mehr aufzufallen zum Grunde. Sie erschweren ein Stück ohne Noth, und verwirren, kommen sie in mehrstimmigen concertierenden Stücken vor, die Begleitung. Nähme man aber auch an, ein Componist habe sich die Noten in einer Septole oder Decimole in Rücksicht auf Ausführung so gedacht, wie sie wirklich dem Gange des Stücks nicht schaden könnten, als eine ausfüllende Manier, so risquiert er immer eine schulmäfsige Nachahmung und einen steifen Vortrag, so wie man das bei denen vor nicht gar langer Zeit noch gewöhnlichen mit kleinen Verzierungs-Noten ausgeschriebenen Adagios als unausbleiblich annehmen konnte. *B.*

Deckengemählde.

Die Baukunst bedienet sich der Deckengemählde zur Bereicherung und Verschönerung, zugleich aber auch zur genauern Charakterisierung ihrer Werke. Der Stoff, den die Mahlerei in denselben darstellt, mufs also mit der Bestimmung des Gebäudes oder des Zimmers in Verhältnifs stehen, mufs die Ceremonieen, die Erheiterungen, Erhohlungen, Belustigungen, oder die Geschäfte, denen das ganze Gebäude, oder dieses oder jenes Zimmer desselben gewidmet ist, durch die Wahl der in dem Gemählde dargestellten Gegenstände bezeichnen, wenn anders der Zweck, auf den Deckenstücke hinzielen, ganz erreicht, und durch sie nicht blofs das eintönige Weifs einer Decke durch abwechselnde, mannigfaltige Farben und Formen hinweg geschafft werden soll.

Aus dieser Bestimmung des Zweckes der Deckengemählde folgt unmittelbar, dafs die Stoffe derselben fast ohne Ausnahme entweder aus der Allegorie und Mythologie, oder aus der Geschichte unserer Religion (diesen letztern Fall jedoch mit grofser Einschränkung, wie wir sehen werden) entlehnet werden müssen.

Die

Die Deckengemählde heben gleichfam die Decke des Gebäudes oder des Zimmers weg, und laffen uns den offenen heitern Himmel fehen; hieraus folgt eben fo unmittelbar, dafs, wenn nicht alle Schicklichkeit und Wahrfcheinlichkeit auf das ärgfte beleidiget werden foll, die in denfelben dargeftellten Scenen fich wirklich in der Luft zutragen. Durch die Allegorie und Mythologie wird dem Künftler ein reiches und unerfchöpfliches Feld für Deckenftücke eröffnet; er wird durch fie in den Stand gefetzt, die Beftimmung, den Zweck jeglichen Gebäudes zu charakterifieren; Griechifche Gottheiten, Tugenden, allegorifche Wefen aller Art biethen fich ihm dar; aber er fchöpfet aus einer dürftigeren Quelle, wenn das Gebäude, das er verfchönern und charakterifieren foll, ein chriftlicher, und noch befchränkter ift er, wenn es ein proteftantifcher Tempel ift. Die Römifche Kirche giebt ihm, auffer den Stoffen, welche allen chriftlichen Religionsparteien gemein find, Erfcheinungen, Himmelfahrten von Heiligen u. f. w.; die proteftantifche hingegen faft nichts als Anbetungen, und einige wenige Scenen aus der Gefchichte der Stiftung der chriftlichen Religion.

Da die in Deckenftücken dargeftellten Scenen fich wirklich in der Luft zutragen müffen, und da der Platz, auf welchem fie dargeftellet find, von dem Auge des Betrachters weit entfernet ift, fo müffen fie in einem luftigen und hellen Colorit ausgeführet fein, erftlich um dem Begriffe, den wir uns von einem allegorifchen, geiftigen Wefen machen, zu entfprechen, und fodann, damit wir in der grofsen Entfernung, in welcher wir uns von dem Gemählde befinden, die Gegenftände deutlich erkennen und unterfcheiden können.

Die Figuren in den Deckenftücken erfcheinen in der Luft, fie müffen alfo in allen ihren Stellungen fo dargeftellet werden, dafs fie uns von unten hinauf wirklich die Anficht über uns fchwebender Figuren darbiethen. Diefe Foderung macht dem Künftler ungemeine Schwierigkeiten, und nöthiget ihn oft zu den gröfseften Verkürzungen. Wir finden daher bei den alten und ältern Mahlern diefen letzten Grundfatz nicht befolgt. Die in den Ruinen gefundenen Deckenftücke der Römer find fo gezeichnet, als ob fie an die Wände hätten gehängt werden follen, und nur ftatt deffen an die Decke befeftiget worden wären. Raphaels Deckenftükken im Vatican find von eben der Art, und Mengs, der überhaupt kein Freund von Verkürzungen gewefen zu fein

 fcheint,

ſcheint, ahmte ſie in ſeinen Deckenſtücken der Villa Albani nach.

So richtig und nothwendig auch dieſe Theorie der Deckenſtücke zu ſein ſcheint und wirklich iſt, daſs nämlich nur Luftſcenen ſchickliche Stoffe zu denſelben ſein können, ſo vernünftig und kräftig auch die Worte des Düfrenoy ſind:

Nec mare depreſſum laquearia ſumma vel orcum,

ſo haben doch mehrere Mahler, unter ihnen Petrus von Cortona und Le Brün, Flotten, Seeſchlachten und Gebäude in Deckenſtücken dargeſtellt, gegen welche letztere, die Gebäude, auſſer der Unwahrſcheinlichkeit und Unſchicklichkeit, noch ein mit der Zeichnung auf das genauſte verwandter Grund vorhanden iſt. Dieſe Gebäude thun nämlich nur aus einem einzigen Geſichtspuncte, den der Mahler für ſeine perſpectiviſche Zeichnung derſelben annahm, einige Wirkung, und ſind aus jedem andern Geſichtspuncte betrachtet, auſſer allen richtigen Verhältniſſen und aller Perſpective gebracht.

Uebrigens iſt noch der Franzöſiſche Kunſtausdruck plafonieren anzuführen, mit welchem man die Eigenſchaft der Zeichnung in Deckenſtücken bezeichnet, vermittelſt welcher es dem Künſtler gelang, die Figuren ſo darzuſtellen, daſs man ſie wirklich als in der Luft über ſich ſchwebend erblickt. So ſagt man die Cupel zu Parma von Correggio, das Deckenſtück des Pellegrino Tibaldi zu Bologna plafoniert vortrefflich. *G.*

Declamation.

Die Alten ſprechen nie von Declamation oder Pronunciation, ohne zugleich die Action, die Gebehrdenſprache dabei zu denken. Die Neuern hingegen, gewohnt mehrere Dinge zu trennen, welche die Alten vereinigten, ſchränken die Declamation einzig auf den mündlichen Vortrag ein, und verſtehen unter Action bloſs die Gebehrdenkunſt. Es iſt auch auſſer Zweifel, daſs dieſe Abſonderungen der Begriffe, wenn ſie auch in der Ausübung geſchadet haben, oder noch ſchaden, dennoch in der Theorie unleugbaren Vortheil gewähren. Es wird daher in gegenwärtigem Artikel nur von dem mündlichen Vortrage die Rede ſein *).

Aber

*) Um, wie die Alten, beide Begriffe in einem Ausdrucke zu vereinigen, muſs man ſich des Wortes Vortrag bedienen.

Aber auch hier müssen wir vor allen Dingen zwei Begriffe trennen, und die Declamation von der Pronunciation unterscheiden.

Die Pronunciation beschäftigt sich mit der richtigen Aussprache der Elemente der Rede, an und für sich betrachtet, (ohne Rücksicht auf den Sinn, den sie ausdrücken) und mit der Verbesserung gewisser Fehler der Sprachorgane, welche sich verbessern lassen. Sie wird zwar zur Declamation als Vorkenntnifs erfordert, ist aber kein Theil derselben. Das Beste darüber findet man in von Kempelens vortrefflichem Werke: Mechanismus der menschlichen Sprache, und im 1. Theil des Sheridan über die Declamation.

Die Declamation hingegen, — bei welcher der Sinn der Rede, den die Pronunciation vernachläfsigt, die Hauptsache ist — besteht in der Darstellung vorgezeichneter Ideen und Empfindungen durch Redetöne.

Der Mensch fühlt keine Bewegung, keine Leidenschaft, welche die menschliche Sprache nicht durch Redetöne, ihrer Veranlassung, ihrem Wesen, ihrem Grade nach, auf das deutlichste und bestimmteste auszudrücken vermöchte. Dieser Ausdruck durch die Sprache ist es, welcher den Worten jedesmahl erst ihre wahre Bedeutung, ihr volles Gewicht giebt, und ohne welchen sie nichts sind, als todte Buchstaben, die erst belebt werden müssen. In dieser Belebung besteht nun das Geschäft der Declamation, einer Kunst, deren Wirkungen auf Kopf und Herz eben so grofs und wichtig, als mannigfaltig und weit umfassend sind.

Da aber die Declamation die Ideen und Empfindungen nicht selbst schafft, sondern diejenigen, welche ihr gegeben sind, blofs wahr und lebendig darzustellen bemüht ist, so ist es nicht genug, dafs sie überhaupt Seelenbewungen und Gefühle ausdrücke, sondern es müssen dieses jedesmahl die vorgezeichneten, sowohl der Beschaffenheit als dem Grade nach, sein. Bei der unmittelbaren Darstellung eigner Seelenbewegungen, so wie sie eben aus der Seele hervorgehen, würde dieses am leichtesten, und ganz mechanisch geschehen — wenn nicht bereits frühe Vernachläfsigung, Nachahmung und Gewohnheit, fast bei jedem Menschen, der Stimme eine gewisse Form oder Manier gegeben hätten, welche ohne Studium nie verwischt oder verleugnet werden kann. Ist es also schon hier nicht leicht, richtig vorzutragen, so ist die Schwierigkeit noch weit gröfser, wenn niedergeschriebene Gedanken, gleichviel ob eigne oder fremde, declamiert werden sollen.

Denn hier kömmt es nicht blofs darauf an, dafs man angenommene Manieren unterdrücke, fondern die Hauptfache ift diefe: dafs man fich felbft, fein eignes Gefühl verleugne, um in der Darftellung der vorgefchriebenen Seelenrührungen wahr zu fein.

Dem Auffallenden, welches diefe Behauptung bei dem erften Anblick hat, habe ich fchon in einigen vorhergehenden Artikeln (Siehe Affect und Ausdruck) zu begegnen gefucht. Hier ift der Ort, diefelbe aus der Natur der Sache zu entwickeln.

Um irgend einen Vorfall, eine Handlung, auf welche Art es auch fei, wahr und treu darzuftellen, ift es durchaus nothwendig, dafs der erfte Eindruck, den diefelbe auf uns gemacht, vorüber fei. So lange der Menfch in Empfindung verfenkt ift, wirkt er in fich, und fühlt keinen Reitz, auffer fich zu wirken; erft mufs fich der Sturm in feiner Seele gelegt haben, erft mufs die Ruhe in derfelben wieder hergeftellt fein, ehe er die Gegenftände, oder die Gefühle, welche fie in Bewegung fetzten, mahlen kann, wozu jedoch ein eigner Trieb, ein eigner Reitz in ihm rege fein mufs, den man am beftimmteften den Darftellungstrieb nennt.

Diefes ift Gefetz für alle darftellenden Künfte, folglich auch für die Declamation. Auch hier ift keine wahre Darftellung möglich, als bis die eigne Empfindung, welche die vorzutragende Stelle erregte, dem Darftellungstriebe, der Begierde, die Empfindungen, welche diefelbe fchildert, Platz gemacht hat. Sollten fich dann aber immer noch eigne Gefühle mit einmifchen, fo müffen diefe mit Sorgfalt unterdrückt werden. Die Empfindungen, welche ein Werk der redenden Künfte fchildert, und die, welche es erregt, find nichts weniger als immer homogen; am wenigften ift diefes der Fall in dramatifchen Werken. Hier erregt Freude nicht felten Traurigkeit, Zuverficht Furcht, Einfachheit Bewunderung, Ernfthaftigkeit Lachen. Wo aber auch diefe beiden Empfindungen homogen find, da würde dennoch die Wahrheit der Darftellung verlieren, wenn fich der Künftler blofs feiner Empfindung überlaffen wollte, indem er zwar alsdann die Hauptempfindung, welche das Werk durch unzählige kleine Nüancen und Modificationen diefer Leidenfchaft in ihm erregt, getreu darftellen, aber zu gleicher Zeit durch das Einerlei feines Ausdrucks diefe Schattierungen, um welche es dem Zuhörer doch fo fehr zu thun ift, vernichten würde. — Der Ausfpruch eines unfrer erften Genies: **Was der Künftler nicht felbft empfunden hat, foll und kann er nicht mahlen,** lei-

leidet im Geringſten nicht durch dieſe Behauptung. Der Künſtler kann nicht zu ſtark, zu lebhaft empfinden; aber wenn er wahre Darſtellungen liefern will, kann er ſeine individuellen Empfindungen nicht ſorgfältig genug verbergen.

Nach dieſen allgemeinen Bemerkungen über das Weſen der Declamation, wollen wir die Art, auf welche dieſe Kunſt ihre Darſtellungen vollendet, oder das Geſchäft des Declamierens betrachten. Da dieſes nicht anders, als durch eine kleine Skizze der ganzen Kunſt möglich iſt, ſo finden die Leſer hier zu gleicher Zeit den Standpunct, aus welchem ſie die in den verſchiedenen Artikeln dieſes Werks enthaltenen Bemerkungen über dieſelbe, mit einem Blicke überſehen können.

Die Hauptelemente jeder Rede, die ſo ſehr ſie auch in einander laufen, doch immer verſchieden und kennbar ſind, ſind Gedanke und Empfindung. Dieſe ſind alſo auch die zwei Hauptgegenſtände des mündlichen Vortrags, und ſo zerfällt die Theorie dieſer Kunſt in die Ideen- und Empfindungsdeclamation.

Von der Empfindungsdeclamation haben wir bereits in den Artikeln Affect und Ausdruck geſprochen; daher iſt uns hier nur noch die Ideendeclamation übrig, bei welcher es auf folgende vier Stücke ankömmt:

1. Auf die Angabe der verſchiedenen Sätze und Glieder, aus denen eine Rede beſteht, durch welche der hervorſtrömende Haufe von Ideen, ſo zu reden, in Reih und Glieder geſtellt wird. — Dieſe geſchieht: *a*) durch verhältniſsmäſsige Pauſen nach mehreren Wörtern oder Gliedern, welche zuſammen gehören; *b*) durch das Steigen und Fallen der Stimme, bei der Abbrechung, Aufnehmung und Vollendung einer Ideenreihe. Siehe den Artikel Pauſe.

2. Auf die Andeutung des Intereſſe, das der denkende Menſch an jeder Idee nimmt, oder der Wichtigkeit jeder Idee. Dieſe wird hervorgebracht: *a*) durch den Redeaccent, oder die Emphaſis. Siehe Accent und Emphaſis; *b*) durch das Forte und Piano der Stimme während ganzer Redeglieder, welches dasjenige, was der Accent für einen einzelnen Gedanken wirkt, für eine ganze Ideenreihe leiſtet; *c*) durch die Beobachtung einer verhältniſsmäſsigen Zeit in der Folge der verſchiedenen Glieder der Periode, indem man die unwichtigere Idee mit gröſserer Geſchwindigkeit fortrollt, als die wichtigere.

3. Auf die Entwickelung der Ideen aus der Seele des Redenden, oder die Darſtellung derſelben nach ihrem geiſtigen Charakter: *a*) durch Beobachtung der gehörigen

Zeit in der Folge der Perioden; *b*) durch die dem Wirken der Seele entſprechende Bewegung der Sprachorgane. Der Menſch denkt. Welches innere Leben und Streben! Zweifeln, Verwerfen, Ergreifen, Fragen wechſelt in ſeiner Seele ab. Alle dieſe verſchiedenen Modificationen der denkenden Seele modificieren auch die Sprache.

4. Durch die Andeutung der Beſchaffenheit einzelner Ideen, durch eine Art von Mahlerei, ſinnlicher Darſtellung conventioneller Worte durch Töne. Siehe Ausdruck S. 89 — 90.

Wenn man dieſe Bemerkungen über die Ideendeclamation mit dem, was an den angeführten Orten über die Empfindungsdeclamation geſagt worden iſt, vergleicht; ſo kennt man ſowohl die Gegenſtände, deren Darſtellung die Declamation beabſichtiget, als auch die Mittel, welche ſie dazu anwendet. Um jedesmahl die Gegenſtände, auf welche es ankömmt, genau zu faſſen, dazu ſcheint, da dieſelben vor den Augen liegen, eine ſorgfältige Aufmerkſamkeit hinreichend zu ſein. Um aber die Mittel, durch welche dieſe Gegenſtände dargeſtellet werden, jedesmahl mit Gewiſsheit und Richtigkeit zu finden, ſcheint es allerdings nothwendig, daſs man mit dem ganzen Umfange der menſchlichen Sprechſtimme ſo bekannt und vertraut ſei, als man von einem Muſiker verlangt, daſs er ſich mit der muſikaliſchen Tonleiter bekannt gemacht habe. Die Mittel, deren ſich die Declamation bedient, ſind 1) die verſchiedenen Sprachtöne ſelbſt, wiefern dieſelben durch ihre Höhe und Tiefe unterſchieden ſind; 2) die verſchiedenen Modificationen dieſer Töne, wiefern dieſelben bald ſtärker bald ſchwächer, bald langſamer bald ſchneller, bald ſanfter bald rauher u. ſ. w. gebraucht werden. In Rückſicht auf den letzten Punct würde man ſich vielleicht ſicher genug ſeinem Gefühle anvertrauen können, und anvertrauen müſſen, da dieſe Modificationen ſo mannigfaltig und zugleich ſo zart und fein ſind, daſs ſie ſich von dem Syſtematiker nicht greifen laſſen, wenn man nur in Rückſicht auf den erſten, die Grundtöne der Sprachſtimme ſelbſt, eine richtige und beſtimmte Tonleiter beſäſse.

Wenn ich mich an einem andern Orte ſcheinbar wider eine ſolche Idee erklärt habe*), ſo habe ich hauptſächlich die Abſicht gehabt, durch Vergleichung des *Zwecks* der Declamation mit dem *Zwecke* der Muſik, zu zeigen, daſs man

*) Siehe: Einige Bemerkungen über die Declamation, hinter dem Sheridanſchen Werke über dieſen Gegenſtand.

man in der erstern Kunst keine so ängstlich genaue Proportion unter den Tönen beobachten dürfe, als in der letztern, besonders aber dem Irrthum vorzubeugen, als ob diese Proportion in der Declamation Zweck sei, und man in gewissen Perioden, blofs dieser schönen Proportion wegen, gewisse Beugungen, Erhebungen und Senkungen der Stimme anbringen müsse.

Allein es ist gewifs ein sehr verdienstvolles Unternehmen, durch genaue Untersuchung der Natur und des Umfangs der menschlichen Sprechstimme, mit Rücksicht auf den Unterschied derselben von der musikalischen, eine bestimmte und vollständige Tonleiter für die Declamation festzusetzen. Es würde alsdann nichts übrig sein, als für den Gebrauch dieser Tonleiter eine philosophische Theorie zu geben, in welcher die Gründe für die Anwendung jedes Tons — welche sehr verschieden sind — genau bestimmt, und die verschiedenen Modificationen jedes Tons, ebenfalls in Rücksicht auf ihre verschiedenen Ursachen, von einander abgesondert würden.

Wenn man sich auf die notierte Declamation der Alten beruft, um zu beweisen, dafs bei den Alten eine solche Tonleiter im Gebrauch gewesen sei, so hat man ohne Zweifel zu voreilig über eine Sache geurtheilt, welche, bei den wenigen und der Natur der Sache nach unvollständigen Nachrichten, die wir hierüber besitzen, vielleicht nie völlig ausgemacht werden wird. Vielmehr ist es wahrscheinlich, dafs diese notierte Declamation nichts anders, als eine Art von musikalischem Recitativ gewesen sei. Auch scheint, nach einigen Stellen alter Theoretiker zu urtheilen, jene vollständige Tonleiter für die Sprechstimme von den Alten für eine unmögliche Sache gehalten worden zu sein; so wenig auch, den Nachrichten des Cicero und Quintilian zu Folge, geleugnet werden kann, dafs einzelne grofse Redner über gewisse Grundtöne nachgedacht, und sich in dem Gebrauche derselben Gewifsheit und Festigkeit zu erwerben gesucht haben.

Seit einigen Jahren hat uns Herr Schocher*) zu einer solchen Tonleiter Hoffnung gemacht, (siehe den Artikel Charakter in der Declamation von dem vortrefflichen Herrn Pastor Wedag) und es fehlt nichts, als dafs er seine Gedanken über eine Sache, welche allerdings einer genauern und vollständigern Erklärung bedarf, weitläuftiger eröffne. Herr Schocher behauptet, dafs in den

*) Soll die Rede auf immer ein dunkler Gesang bleiben u. s. w. von Christian Gotthold Schocher, Leipzig 1791.

den fünf Vocalen, und zwar in folgender Ordnung derselben:

u, o, e*), a, i,

die Tonleiter der menfchlichen Sprachftimme verborgen liege. Es ift hier der Ort nicht, diefe Idee zu prüfen, wenn wir uns auch einer folchen Prüfung gewachfen fühlten; allein wir find es dem Publico, wir find es unferm Freunde fchuldig, auf diefen Gedanken eines Mannes, welcher fo viele Jahre ununterbrochen über die Declamation nachgedacht hat, aufmerkfam zu machen, und denfelben denkenden Köpfen zur nähern Unterfuchung vorzulegen.

So feltfam auch der eben angeführte Gedanke bei dem erften Anblick fcheinen mag, fo hat doch, unabhängig von Herrn Schocher, auch Herr von Kempelen bemerkt, dafs wirklich eine Melodie in diefen Vocalen liege. Nur weicht diefer tiefdenkende Mann von Herrn Schocher in der Ordnung der Selbftlauter ab, welche er folgendermafsen angiebt:

u, o, a, e, i;

in welcher Ordnung diefe Vocale in Rückficht auf die gröffere oder kleinere Oeffnung des Zungencanals auf einander folgen, welcher bei dem *u* am meiften oder im erften Grade, bei dem *i* hingegen am wenigften, oder im fünften Grade offen ift. „Wenn ich eine Reihe diefer Vocale, „fagt Herr von Kempelen, in dem Verhältniffe, in wel„chen fich der Zungencanal bei demfelben öffnet, auf die „nämliche Linie des Notenpapiers fetze, und fie alle in „einer und der nämlichen Tiefe ausfpreche, fo fcheinen fie „mir doch immer eine Art von Gefang auszumachen, oder „wenigftens werde ich wider Willen verleitet, diejenigen „Buchftaben, die eine gröfsere Oeffnung des Zungencanals „haben, höher anzuftimmen.“ Es fei mir erlaubt, einen Gedanken zu wiederhohlen, den ich an einem andern Orte**), bei Gelegenheit der angeführten Stelle hierüber geäuffert habe. „Diefe Erfcheinung bringt mich auf einen „Gedanken, welcher, wenn er nicht ungegründet ift, zu„gleich die Erklärung derfelben in fich fchliefst. Ich glau„be nämlich, dafs zwifchen der Oeffnung des Zungenca„nals

*) Das e in geben, nehmen u. f. w.

**) Anleitung zur Bildung des mündlichen Vortrags u. f. w. Leipzig 1793. S. 68. Eine Schrift, deren Herausgeber fich bemüht hat, das Befte und Brauchbarfte, was zur Zeit über die Declamation vorhanden ift, in einer zweckmäfsigen Ordnung zufammenzuftellen.

„nals und der Oeffnung der Stimmritze eine gegenseitige „Beziehung Statt finde, so dass die Erweiterung des Zungencanals zugleich eine Erweiterung der Stimmritze veranlasse, und umgekehrt. Den Einfluss der Oeffnung des „Zungencanals auf die Oeffnung der Stimmritze kann die „angeführte Melodie der Selbstlauter beweisen; und den „entgegengesetzten Einfluss der Erweiterung und Verengerung der Stimmritze auf die weitere oder engere Oeffnung „des Zungencanals können die Laute bestätigen, welche „bei den verschiedenen Tönen der Empfindungen „zum Vorschein kommen. Der Ton der Bewunderung, „bei welchem sich die Stimmritze erweitert, gesellt sich, „wenn er ohne Worte ausbricht, gewöhnlich zu dem o „(o!) einem Vocal, welcher durch eine weite Oeffnung „des Zungencanals hervor gebracht wird; der Ton der hüpfenden Freude bricht gern in i (ih! ih!) aus, welcher „Vocal durch eine kleine Oeffnung des Zungencanals entsteht, so wie sich bei dem Tone der erwähnten Empfindung die Stimmritze verengt; u. s. f. — — — Nicht „immer werden jedoch in einer Rede die Selbstlauter in „ihrer Vollkommenheit ausgesprochen; daher ist auch die „Melodie derselben nicht immer gleich bemerkbar."

Wenn das bisher Gesagte das Auffallende der Schocherischen Idee zu mindern fähig ist, so kann ich aus der nähern Erläuterung, die ich meinem schätzbaren Freunde hierüber verdanke, so wenig ich mir auch schmeicheln darf, seine Tonleiter zur Zeit noch vollkommen gefasst zu haben, doch so viel versichern: dass sich, vermittelst dieser Scala, 1) für das Gebiet, oder die Regionen der menschlichen Sprechstimme, innerhalb welcher sich dieselbe während der Rede halten muss; 2) für die Natur der verschiedenen Glieder einer Periode, welche bald einen unvollkommenen, bald einen halbvollkommenen, bald einen vollkommenen Sinn enthalten; 3) für die Gradationen, der wahre Ausdruck mit Sicherheit und Gewissheit finden lasse.

Ehe wir diesen Artikel schliessen, müssen wir noch bemerken, dass die in demselben und einigen andern Artikeln enthaltenen allgemeinen Bemerkungen über den mündlichen Vortrag, durch die besondere Beschaffenheit gewisser Werke der redenden Künste sowohl als des Zwecks des Vortrags, noch einige Zusätze und Modificationen erleiden. Die besondere Beschaffenheit gewisser Werke der redenden Künste, welche die Declamation auf eine eigne Art modificiert, ist das Sylbenmaass, welches vielen Compositionen eigen ist. (Siehe hierüber den Artikel Verse für die Declamation.) In Rücksicht auf den *Zweck* des Vortrags ist es eben so nothwendig, jedesmahl auf die individi-

dividuellen Verhältniſſe und Beſtimmungen Rückſicht zu nehmen, um zu wiſſen, wie weit man in dem Ausdrukke gehen dürfe, und um dem Allgemeinen des Ausdrucks das Beſondere mitzutheilen, welches aus dieſen Verhältniſſen herfließt.

Jeder, welcher declamiert, tritt entweder in ſeiner eignen, oder in einer fremden Perſon auf. In dem letzten Falle iſt er Schauſpieler, er ſtehe auf der Bühne oder nicht, und er muſs den fremden Charakter mit der gröſsten Wahrheit, Stärke und Lebhaftigkeit zeichnen, ſich, ſo zu reden, ganz in denſelben verwandeln. In dem erſten Falle, wenn der Sprecher in ſeiner eigenen Perſon auftritt, ſind es entweder auch ſeine eigenen Gedanken, welche er einer Verſammlung mittheilt, — er iſt Redner —; oder es ſind fremde, welche er derſelben gleichſam erzählt, um ſie damit zu unterhalten, — er iſt Vorleſer. — So ſehr der Schauſpieler bemüht ſein muſs, ſeine Perſönlichkeit zu verleugnen, ſo ſehr muſs ſich hingegen der Redner beſtreben, ſie überall rein und von allem Fremdartigen abgeſondert zu erhalten; das Uebrige hängt ganz 1) von der Beſchaffenheit ſeiner Zuhörer, und 2) von der Beſchaffenheit und dem Zwecke der Rede ab. Da aber jeder Redner als Mann von Erziehung und Bildung, und mit einem gewiſſen Gefühl von Achtung gegen ſeine Zuhörer auftritt, ſo darf er ſich ſelbſt den Ausbrüchen ſeiner eignen Leidenſchaft nur in ſo fern überlaſſen, wiefern ſich dieſelben mit dieſem ſeinem Charakter vertragen. Der Vorleſer endlich muſs ſich ſchon deſswegen, weil er ſich nicht der vollen Gebehrdenſprache bedienen kann, mehr auf Skizzierung der Empfindungen einſchränken, als vollkommene Darſtellungen derſelben liefern, obwohl der Grad der Lebhaftigkeit ſeines Ausdrucks im Allgemeinen nicht beſtimmt werden kann, da er ganz von individuellen Verhältniſſen abhängt. Ueberhaupt gleicht der Vorleſer zu ſehr einem Erzähler, als daſs es ihm geſtattet werden ſollte, ſeine Perſönlichkeit ſo ganz zu unterdrücken. *L.*

Decoration. Decorationen.

(Bildende Künſte, Mahlerei und Schauſpielkunſt.)

Eine Decoration bezeichnet alles dasjenige, was irgend einem Gegenſtande, auſſer ſeinen weſentlichen und nothwendigen Beſtandtheilen, hinzugefüget wird, um demſelben dadurch eine ſchönere Form, oder ein gefälligeres, ange-

angenehmeres Ansehen zu geben. Oft bestehet eine solche Decoration in nichts, als in einer schönern Anordnung der nothwendigen Theile eines Gegenstandes.

Die Quellen der Decoration oder der Zierraten sind, Missfallen an dem Gleichförmigen, und der hieraus entspringende Trieb, die Mannigfaltigkeit der Natur nachzuahmen, das Verlangen, die Gegenstände, die einem lieb oder ehrwürdig sind, durch verschönernde Theile auszuzeichnen; der Grundsatz aller Decoration ist Zweckmäsigkeit oder Uebereinstimmung der Verzierung mit dem Zweck und dem Charakter des verzierten Gegenstandes.

Decorationen sind im gemeinsten Sinne dasjenige, was den Ort der auf der Bühne vorzustellenden Scene ausmacht; sie bestehen aus den sogenannten Coulissen und dem Grunde, oder dem Vorhange, der am Ende der Bühne die Aussicht schliesst, zu welchem, wenn die Bühne ein Zimmer, einen Tempel u. s. f. darstellt, noch queer über das Theater laufende, breite, aber perpendiculär hängende Streifen kommen, welche die Decke bilden.

Der Grund der Kunst des Decorationen-Mahlers sind die linearische und die Luft-Perspective; ohne vollkommene Kenntniss derselben wird er die beabsichtigte örtliche Täuschung durchaus nicht bewirken können.

Ohnerachtet auch die Coulissen ein Gegenstand des sorgfältigsten Fleisses und der richtigsten und genausten Anwendung vorzüglich der linearischen Perspective sind, so muss er doch, besonders bei weitern oder ganz offenen Aussichten der Bühne die meiste Kunst, und den grössesten Fleiss auf den Grund, oder den hintern Vorhang der Bühne wenden. Was perspectivische Zeichnung, die auf mathematischen Gründen beruht, und ein nach den beobachteten Wirkungen der Luftperspective berechnetes Colorit noch nicht vermag, das wird der Künstler durch verborgen angebrachte stärkere oder schwächere Beleuchtung bewirken können. Und hier sei mir erlaubt, der Kunst eines jungen Mannes zu huldigen, welcher unlängst das Leipziger Publicum zu einem ungewohnten Erstaunen hinriss. Herr Preisig, in Diensten des Fürsten von Bernburg, verfertigte zur Aufführung der Zaubercyther einen Feenpallast, der sich in aller Pracht der Feen bis ins Unendliche zu erstrecken schien, desgleichen für die Zauberflöthe einen Tempel, in welchem der Held und die Heldin des Stückes eingeweiht werden, der in Ansehung der vollkommensten Täuschung dem erstern nur wenig nachstand. Und wodurch erlangte dieser vortreffliche Künstler in der Perspective, abgerechnet die durchaus richtige Zeichnung,

die

die — faſt möchte man ſagen, unbegreifliche Wirkung? — Durch eine Anzahl Lampen, die er in der Mitte der Bühne dicht vor dem Vorhange hinter einen niedrigen und bis auf den Fuſsboden herabgehenden, nur dem aufmerkſamſten Zuſchauer bemerkbaren Schirm verbarg, welche Lampen queer über den hintern Theil der Bühne ein Licht verbreiteten, welches durch einen an der hinterſten Couliſſe dargeſtellten Eingang in den Tempel oder den Pallaſt zu fallen ſchien, und dieſen Platz der Bühne, der, was den Tempel anlangt, vermöge des ſchmahlen Lichtſtreifens zugleich die erſte Stufe des Chores bildete, ungemein weit zurück trieb, da die Couliſſen, die unmittelbar vor dieſem Platze gegen das Parterr zu hingen, ſehr ſchwach, und die vorderſten verhältniſsmäſsig ſtark erleuchtet waren. Am Vorhange ſelbſt, welcher den Chor des Tempels, und einen langen Theil des Feenpallaſtes vorſtellte, waren verſchiedene Abtheilungen der Architektur transparent, welche den hinter denſelben immer kleiner und kleiner werdenden Abtheilungen eine unermeſsliche Ferne gaben.

Es iſt mir unbekannt, ob ſchon andere Künſtler von dieſem Vortheil Gebrauch machten; aber ich fühle mich gedrungen zu bekennen, daſs ich bei dem erſten Anblick des Feentempels ſehr geneigt war, zu glauben, eine Fee habe ihn wirklich hergezaubert; ſo wie ich zwar die Möglichkeit einer beſſern Decoration nicht leugnen, aber mir eben ſo wenig denken kann.

Aber geſetzt auch, der Künſtler hätte alle Mittel in ſeiner Gewalt, ſolche fernende Decorationen zu liefern, ſollten es auch nur ſehr tiefe Zimmer ſein, ſo wird er doch für ſeinen eigenen Künſtlervortheil arbeiten, wenn er dann, wenn es der Dichter dem Schauſpieler zur Nothwendigkeit machte, auf dem hintern Theile der Bühne zu agieren, der Decoration keine groſse Ferne giebt, weil in dieſem Fall die natürliche Gröſse des Schauſpielers, gegen die verjüngten Dimenſionen der auf dem Vorhange dargeſtellten Decoration gehalten, die Täuſchung der Ferne durchaus vernichten, und eine ſehr üble Wirkung machen muſs; wie überhaupt fernende Decorationen nur dann ihren Zweck erreichen können, wenn die Schauſpieler den vorderſten Theil der Bühne einnehmen. Es iſt daher für den Künſtler wichtig, daſs er auf dieſen Umſtand die genauſte Rückſicht nehme, und, da bei dem Schauſpiel mehrere Künſte vereiniget wirken, den übrigen Künſten ein Opfer bringe. *G.*

Denk-

D e n k m a h l.

(*Bildnerei. Baukunſt. Schöne Gartenkunſt.*)

Ein Werk der Bildnerei oder Baukunſt, aus der Abſicht errichtet, das Andenken groſser, um das Vaterland verdienter Männer, oder wichtiger Begebenheiten zu erhalten, und auf die Nachwelt zu bringen; G r a b m a h l wenn es auf dem Grabe eines Verſtorbenen ſteht, M o n u m e n t, wenn es bloſs zur Verzierung irgend eines Platzes dient.

Die D e n k m a h l e nahmen nach dem Zuſtande der Künſte verſchiedene Geſtalten an; ſie waren in den älteſten Zeiten rohe, unbearbeitete, groſse, über einander gehäufte kleinere, ſpäterhin, bearbeitete kegel- oder ſäulenförmige Steine mit einer kurzen Inſchrift, zwei kleine neben einander aufgerichtete Säulen, mit einem kleinen Giebel und dem Bildniſs deſſen, dem zu Ehren man es errichtete, Urnen, Pyramiden, groſse hohe Säulen, wie die Trajaniſche, Antoniniſche, und endlich ſo gar ganze, groſse Gebäude, wie z. B. das berühmte Mauſoleum, und die Aegyptiſchen Pyramiden, mit vielen, jetzt verſchütteten Gewölbern. Am häufigſten fand man deren in Griechenland, wo jedes Verdienſt um das Vaterland, jede erhabene, oder ſanftere, liebenswürdige Tugend mit einem Denkmahl an öffentlichen Plätzen, gewöhnlich an den Landſtraſſen, belohnet wurde. Die Römer ahmten die Griechen hierin nach; es haben ſich auch verſchiedene ihrer Denkmahle an groſsen, öffentlichen Plätzen und Landſtraſsen erhalten.

Die Form, die der Künſtler zu den D e n k m a h l e n wählt, iſt zwar in ſo fern gänzlich ſeiner Willkühr überlaſſen, als ſich einförmige Säulen, Pyramiden, Vaſen u. ſ. f. auf die Verewigung ganz verſchiedener Talente und Verdienſte anwenden laſſen; aber die Schicklichkeit wird ihm doch verbiethen, einem groſsen Feldherrn eine einförmige Vaſe, und einem Privatmann einen hohen Obelisk oder einen Triumphbogen zum D e n k m a h l zu errichten.

Auſſer dem Unterſchiede, welchen die Natur der Sache zwiſchen dieſen Arten von Denkmahlen gezogen hat, muſs die vorzüglichſte Aufmerkſamkeit des Künſtlers bei Verfertigung eines D e n k m a h l s auf das ſogenannte Beiwerk, oder die Verzierung derſelben gerichtet ſein; und es braucht wohl nicht erſt erinnert zu werden, daſs dieſe Verzierungen ſo gewählt werden müſſen, daſs man aus ihnen auf die Eigenſchaften oder Verdienſte desjenigen ſchlieſſen könne, dem und um derentwillen das D e n k-

mahl errichtet wurde. Die erſte Eigenſchaft dieſer Gegenſtände muſs alſo das Bedeutende oder Symboliſche derſelben ſein.

Der gewöhnlichſte Gebrauch, den wir heut zu Tage von den Denkmahlen machen, iſt Verſchönerung der Gärten. Wobei jedoch nicht aus der Acht zu laſſen iſt, daſs ſie dann den beſten Eindruck machen werden, wenn diejenigen Perſonen, denen ſie errichtet worden ſind, in irgend einem Verhältniſs zu den Gartenſcenen und den Eindrücken ſtehen, welche ſie auf uns machen. Ein Denkmahl irgend eines ländlichen Dichters in heitern, lachenden, ein Denkmahl eines ernſten Philoſophen in einer düſtern Gartenſcene wird um ſo glücklicher wirken, jemehr der Charakter des Dichters oder des Philoſophen mit dem Charakter der Scene übereinſtimmt. *G.*

Des.

(Muſik.)

Dieſs iſt der Name des Intervalls, welches durch das dem Tone D vorgeſetzte, und um einen halben Ton erniedrigende b entſtehet. Dieſes Intervall iſt zwar auf dem Clavier kein anderes, als was C mit einem Kreutze iſt, nämlich Cis; allein der Unterſchied in der Benennung iſt eben ſo nothwendig als weſentlich. Erſtens, weil man ihn auf andern Inſtrumenten wegen der Verſchiedenheit der Temperatur kann fühlbar machen, und zweitens, weil in Rückſicht der ihn begleitenden Nebentöne, des enharmoniſchen Klanggeſchlechts, und der Bezifferung beim Generalbaſs, ohne die Beibehaltung deſſelben, auſſerordentliche Verwirrung entſtehen würde. Dieſes kann auf die in gleichem Fall ſich befindenden, und durch vorgeſetzte B entſtandenen Intervalle Ces, Fes, Ges, As, gedeutet und angewandt werden. *B.*

Details.

(Bildende Künſte.)

Details nennt man in der Sprache der Kunſt die einzelnen kleinen Theile groſser Maſſen, gegen deren Darſtellung in den Werken der Kunſt zwei wichtige Gründe vorhanden ſind.

Der Künſtler ſiehet erſtlich ſeinen Gegenſtand in einer Entfernung, welche groſs genug iſt, um ihn ganz überſehen

sehen zu können; er bemerket also die kleinern Abweichungen von der herrschenden Form einer ganzen Partie nicht, und kann sie folglich auch nicht darstellen, da noch überdiess sein Werk nicht bestimmt ist, in der grössesten Nähe betrachtet zu werden.

Zweitens, die Ausführung einzelner kleiner Theile schwächt die Wirkung der ganzen Masse, mindert die Schönheit der Hauptform, und zerstreut die Aufmerksamkeit des Betrachters.

Ein Greis z. B. kann nur von einem geist- und für das wahre Schöne gefühllosen Mahler mit seinen tausend Runzeln und Falten der Haut dargestellet werden; der Künstler wird in seine Darstellung nur diejenigen wenigen Falten bringen, welche zu Hauptformen geworden sind. — Jedoch, wir schliessen diesen Artikel, um in demselben nicht selbst in einen Fehler zu fallen, vor welchem wir den Künstler warnten. *G.*

Diagramma.

(*Musik.*)

Unter dieser Benennung begriff man in der Musik der Griechen das, was wir gegenwärtig die Scala oder Tonleiter nennen. Ausserdem galt später hin Diagramma für eine Partitur, auch wurden die fünf Linien, auf und zwischen welche die Noten geschrieben werden, und welche wir, wie allgemein angenommen, Seystem oder Notensystem nennen, mit dem Namen Diagramma belegt. *B.*

Diapason.

(*Musik.*)

So nannten die Griechen in ihrer Musik das Intervall, welches wir gegenwärtig unter dem Namen Octave kennen. Sie gebrauchten dieses Wort auch alsdann, wenn sie ein ausserhalb des Bezirkes der Octave gelegenes Intervall bezeichnen wollten. So nannten sie die Undecime *diapason cum diatesseron*, die Duodecime *diapason cum diapente* und die Doppeloctave *Disdiapason*. Der Gebrauch des Wortes *Diapason* kommt wohl noch zuweilen vor, aber in einem ganz andern Sinn. Man giebt nämlich durch selbiges den Umfang einer Stimme oder eines Instrumentes zu verstehen, und sagt, wenn diese durch übertriebene Höhe oder Tiefe ihre natürlichen Schranken überschreiten, sie treten aus ihrem Diapason,

 wel-

welches nach dem Sinne des Wortes und den Begriffen, welche die Griechen mit einer Octave oder Diapason verbanden, eine eben nicht ganz unrechte Anwendung ist. *B.*

Diapente.

(*Musik.*)

Unter Diapente verstanden die Griechen das Intervall, welches wir gegenwärtig unter dem Namen Quinte kennen. Man sehe diesen Artikel. Zuweilen gaben sie auch der Quinte den Namen Dioxie. *B.*

Diaphonie.

(*Musik.*)

Bezeichnete in der Musik der Griechen die dissonierenden Intervalle im Gegensatz von denjenigen, welche damahls unter die consonierenden gezählet wurden, und für welche das Wort Symphonie galt. Daſs die Begriffe, welche wir gegenwärtig mit consonierend und dissonierend verbinden, von denen in der damahliden Zeit festgesetzten, nicht anders als sehr verschieden sein können, ergiebt sich aus dem Vergleich der gegenwärtigen Musik mit der damahligen. In der Folge der Zeit, da sich die Harmonie zu entwickeln anfing, verstand man unter Diaphonie eine *vocum disjunctionem organicam*, oder eine Art zweistimmiger Composition. So galt auch das Wort Diaphonie zur Bezeichnung der Stimme, oder vielmehr des Ganges der Stimme, welche nachher zum Discant wurde. Man sehe den Artikel Discant. *B.*

Diasteme.

(*Musik.*)

Dieser Ausdruck bezeichnete bei den Griechen dasselbe, was gegenwätig das Wort Intervall thut. Doch fand bei jenem die Einschränkung Statt, daſs es nur von einfachen Tonstufen galt. Die zusammengesetzten oder die von weiterm Umfange hatten die Benennung Systeme, welches Wort aber auch andere und mehrere Bedeutungen hatte, wie unter dem Artikel Systeme zu ersehen ist. *B.*

Diatonifch.

(Mufik.)

So nannten die Griechen eines ihrer drei Klanggefchlechter, welches aller Wahrfcheinlichkeit nach früher exiftierte, als die beiden andern, nämlich das chromatifche und enharmonifche. Die Folge der Töne war auf dem Tetrachord für diefes Klanggefchlecht fo geordnet, dafs man von unten nach oben zu erft in einem halben, von da aus in zwei ganzen Tönen fortfchritt, und welches man fich in dem Verhältnifs der Tonfolge h c d e vorftellen kann. Diefes Klanggefchlecht ift, nach der Lage feiner Intervallen betrachtet, das einzige, deffen Gebrauch fich ohne Vermifchung mit dem chromatifchen und enharmonifchen für die damahligen Zeiten denken läfst, und auch dasjenige, welches in das Syftem der heutigen Mufik am wenigften verändert übergegangen ift. Man giebt daher der Folge, der in jeder der jetzt eingeführten Tonarten vorkommenden natürlichen Intervalle die Benennung der diatonifchen Tonleiter; und diefe Benennung bleibt unverändert, gleichviel aus welchem Ton das Tonftück geht, oder welches einerlei ift, wie deffen Tonica heifst; und ein Gefang, welcher nach den anerkannten, und feftgefetzten Regeln der Harmonie geordnet ift, heifst ein diatonifcher Gefang. Da aber bei den gegenwärtigen Tonftücken faft keine Modulation in der reinen, unvermifchten diatonifchen Tonleiter gefchiehet, fondern bei jeder Ausweichung, in entfernte fowohl, als in nahgelegene Töne, chromatifche Fortfchreitungen vorkommen müffen, fo kann auch im eigentlichen Verftande das heutige diatonifche Klanggefchlecht, nach feiner Verbindung mit dem chromatifchen, nicht anders heiffen als das chromatifch-diatonifche, fo wie Zarlino den Choral einen diatono-diatonifchen Gefang nannte. Ueber die Anwendung jener beiden Klanggefchlechter, wie auch deren Vermifchung mit dem diatonifchen, findet man unter den Artikeln Chromatifch und Enharmonifch mehrere Erläuterung, und was fonft die Griechen unter den Tönen verftanden, welche fie Diatoni nannten, findet man unter dem Artikel Unbeweglich.

B.

Dichten.

Dichten heifst im Allgemeinen: Vorftellungen des Möglichen hervorbringen, ohne durch objektive Gründe da-

dazu bestimmt worden zu sein. In diesem Sinne dichtet der Mensch nicht bloss vermittelst seiner Phantasie, sondern auch vermittelst seiner reinen Vernunft; in diesem Sinne dichtet nicht bloss der Aberglaube, sondern auch die speculative Philosophie in ihren dogmatischen Verirrungen; in diesem Sinne hat Jakob Böhme nicht minder gedichtet, als Benedict Spinoza.

Der Dichtende erkennt entweder bei seinem Dichten bloss die Denkgesetze, oder die allgemeinen Naturgesetze, oder auch die besondern, durch Erfahrung zu erkennenden Gesetze und Formen der Natur an.

Dichten im engern Sinne heisst: Vorstellungen des Möglichen hervorbringen, bloss wegen des Wohlgefallens an der Freiheit des Erkenntnissvermögens in der Bildung des Möglichen. So dichtet im Grunde jeder, der sich im Zustande der Schwärmerei befindet, so jeder Künstler, wenn er erfindet.

Dichten im engsten Sinne heisst: In sich vollendete Verknüpfungen von Gedanken und Erkenntnissen in schöner Form hervorbringen.

In diesem Sinne wird das Wort genommen, wenn man von einem Dichter, einer Dichtkunst, einem Gedichte redet. Die schöne Form, von welcher hier geredet wird, besteht nicht in dem Gebrauche der Sprache und des Styles, sondern in der Art und Weise der Verknüpfung und Vergesellschaftung der Gedanken und Erkenntnisse selbst, wovon Sprache und Styl eigentlich nur das Wenigste und Gröbste ausdrücken können. Die Gedanken und Erkenntnisse, welche der Gegenstand des Dichtens sind, drücken entweder eigene wirkliche Zustände des Dichtenden aus, oder sie stellen mögliche Gegenstände dar, die von ihm ganz unabhängig sind. In Hinsicht der erstern besteht die schöne Form in der Erweiterung der Einbildungskraft durch die Begriffe zu freiem und doch harmonischem Spiele unter Bildern in der Sphäre des Sinnlich-Möglichen. In Hinsicht der letztern besteht die schöne Form in einer solchen Vorstellung des Möglichen, als des Wirklichen, in der höchsten Vergegenwärtigung, wo sich Gesetzmässigkeit und Freiheit, Einheit und Mannigfaltigkeit zur Hervorbringung des Vergnügens an dem als Wirklich vorgestellten Möglichen vereinigen. Die schöne Form der erstern Art findet bei lyrischen, die schöne Form der letztern vorzüglich bei dramatischen Werken Statt.

Das Dichten im engsten Sinne kann sich nur darstellen durch die Sprache, angewendet mit allen in ihr liegenden Mitteln eines treffenden, frucht-

fruchtbar andeutenden, und gefallenden Ausdrucks. Die Sprache alſo, in ihrer vollendeteſten und zur Bewirkung von Rührung und Schönheitsgefühl zweckmäſsigſten Behandlung, iſt für den Dichtenden, im engſten Sinne, nothwendiges Zeichen. *H.*

Dichter.

Der Charakter des Dichters beſteht im allgemeinen darin, daſs er in ſich vollendete und in ſchöner Form erſcheinende Verknüpfungen von Gedanken und Erkenntniſſen durch die Sprache, angewendet mit allen in ihr liegenden Mitteln eines treffenden, fruchtbar andeutenden, und gefallenden Ausdrucks, darſtellt. So gewiſs als nach dieſem Begriffe der Rang des Dichters in dem Gebiethe der ſchönen Kunſt beſtimmt iſt; ſo genau läſst ſich nach demſelben der Unterſchied des Dichters von den übrigen Künſtlern angeben. Der Tonkünſtler hat es mit Gedanken und Erkenntniſſen nicht zu thun, um ſie darzuſtellen, nur mit Regungen der Leidenſchaft und des Gefühls, wiefern ſie durch Töne gemahlt werden können; Gedanken und Erkenntniſſe ſind hier jederzeit Nebenſache. Der bildende Künſtler hat es bloſs mit anſchaulichen Formen für den Geſichtsſinn zu thun, deren Darſtellung nie Zweck des Dichters ſein kann. Der Gartenkünſtler hat es ebenfalls, dem Weſentlichen nach, bloſs mit ſolchen zu thun, nur daſs er ſeine Compoſition aus Theilen der Natur ſelbſt bildet. U. ſ. w.

Ueber das Genie des Dichters ſiehe den Artikel Genie. *H.*

Dichtkunſt. Dichtungsarten.

Von keiner Kunſt hat man wohl in den mannigfaltigen Theorieen ſo verſchiedene Begriffe aufgeſtellt, als von der Dichtkunſt, und auch jetzt noch ſind die Weltweiſen bei weitem nicht darüber einig, was eigentlich das Weſen derſelben ſei. Die Urſache davon liegt theils in der Natur und den Wirkungen der Dichtkunſt ſelbſt; theils in der Unkunde des wahren Sinnes der Aufgabe; theils endlich in der Unzweckmäſsigkeit der Methoden, welche man einſchlägt, um ſie zu löſen.

Je mehrere Aehnlichkeit die verſchiedenen Arten von Werken einer Kunſt beſitzen, um deſto leichter iſt es dem Beobachter, dieſelben auf einen Grundbegrif zurückzuführen, da es im Gegentheil in dem Maaſse ſchwerer iſt, als die mancherlei Klaſſen durch weſentliche Verſchiedenheiten von einander abſtechen. Wie mannigfaltig ſind nun die Gegenſtände, welche die Dichtkunſt in den verſchiedenen Arten ihrer Werke bearbeitet! So mannigfaltig, daſs man in der That verführt werden könnte zu glauben, das ganze unendliche Reich der Möglichkeit ſtehe ihr zur Behandlung offen! Jetzt ſchildert ſie Ausbrüche der ſtärkſten leidenſchaftlichen Empfindung, jetzt die leiſen Wallungen eines ſanften Gefühls; jetzt beſchreibt ſie Gegenſtände der ſichtbaren Natur, und mahlet ſie, ohne Farben und Pinſel, vor das Auge der Phantaſie; jetzt trägt ſie im angenehmen Gewande Reihen wiſſenſchaftlicher Ideen, wohl ganze Syſteme vor, jetzt erzählt ſie Handlungen und Schickſale intereſſanter Perſonen aus vergangenen Zeiträumen; jetzt läſst ſie ſich ſolche mit lebendiger Vergegenwärtigung, durch alle Momente ihres Geſchehens vor unſern Augen entwickeln; jetzt ſtellt ſie erhabene Lehren der Moral in Erzählungen, jetzt Lehren der Klugheit in gedichteten Scenen der Thierwelt, jetzt allgemeine Begriffe unter der reitzenden Hülle intereſſanter Geſtalten dar; kurz, ſie unternimmt ſo viel und mancherlei, daſs es gerade keinen Stumpfſinn verräth, ihr alles zuzutrauen, und der Theoriſt, zerſtreut durch die groſse Verſchiedenheit der Dichtungsarten, das Gemeinſame aller überſieht.

Doch, man würde gewiſs durch die abſtechende Verſchiedenheit der mannigfaltigen dichteriſchen Werke weniger irre geführt worden ſein, hätte man den Sinn der Aufgabe, das Weſen der Dichtkunſt zu beſtimmen, vor jedem Verſuche ſie zu löſen, richtig gefaſst.

Einen Begriff vom Weſen der Dichtkunſt geben, heiſst nichts anders, als, ausſagen: welches der höchſte weſentliche Zweck des Dichters bei ſeinen Compoſitionen ſei, und welche Mittel er, demſelben zu Folge, um ihn zu erreichen, ergreifen müſſe. Es muſs alſo aus einem richtigen Begriffe vom Weſen der Dichtkunſt nicht allein erhellen, was im allgemeinen die wirkende Urſache davon iſt, daſs er darſtellet, ſondern es muſs auch aus der Beſchaffenheit dieſer wirkenden Urſache ſelbſt einleuchten, warum er gerade durch das Zeichen des Wortausdrucks, und nicht durch irgend ein anderes darſtellt. Allein, da man dieſen Sinn der Frage, von welcher die Rede iſt, nicht gehörig entwickelte, ſo konnte es nicht fehlen, daſs

man

man nicht die zwecklosesten Methoden eingeschlagen wäre, um sie zu lösen. Einige bildeten ihren Begriff nach der Dichtungsart, welche ihnen die vorzüglichste schien; Andere nach der, welche den gröſsten Umfang hat; Dieser richtete zwar seine Beobachtung auf den Zweck der Dichtkunst, allein er verfehlte den höchsten wesentlichen Zweck, stellte einen zu allgemeinen, oder zu besondern auf; Jener sah vorzüglich auf den Seelenzustand, in welchem der Dichter zur Darstellung übergeht, übersah aber dabei das Eigenthümliche, wodurch sich der Seelenzustand des darstellenden Dichters von dem Seelenzustande der übrigen Künstler im Zeitpuncte des Darstellens unterscheidet; jener endlich heftete seinen Blick bloſs auf das Mittel, dessen sich der Dichter bedient, und stellte entweder das ganze Mittel, oder nur einen Bestandtheil des Mittels, als Wesen der Kunst auf. So entstanden mannigfaltige Begriffe vom Wesen der Kunst, deren jeder etwas Wahrheit enthält, keiner aber seiner Bestimmung Genüge thut; so der Begriff der Dichtung, der Nachahmung der schönen Natur, der Kunst, den Vorstellungen, die unter den Ausdruck der Rede fallen, nach Beschaffenheit der Absicht den höchsten Grad der sinnlichen Kraft zu geben, der Begriff der Begeisterung, der sinnlich-vollkommenen Rede, des Sylbenmaaſses und Reims und andre.

Der Dichter stellt im Allgemeinen aus eben der Ursache dar, die jeden andern Künstler zur Bildung seiner Werke bestimmt. Lebendiges Interesse für die Schönheit des Ganzen von Vorstellungen, welches er oder die Natur im Innern seines Geistes gebildet, dadurch erzeugter Trieb, es auſser seinem Geiste in einem Werke darzustellen, dessen Form der geistigen Form jenes Ganzen entspreche, und durch dieses Denkmahl seiner Begeisterung seine durch gleiche Principien des Geschmacks und Gefühls mit ihm verbrüderten Mitwesen, zur Theilnahme aufzufodern, dieſs sind die allgemeinen Bedingungen, wegen deren er dichtet — Worin liegt aber das Eigenthümliche, wodurch er sich von den übrigen unterscheidet? — Darin, daſs es wirkliche Gedanken und Erkenntnisse sind, die ihm im Zustande seiner Begeisterung als ein in sich vollendetes und in schöner Form gebildetes Ganzes erscheinen, und daſs dasjenige Ideal einer schönen Darstellung desselben, welches ihm in seiner Begeisterung vorschwebt, die Vorstellung einer Composition durch Sprache ist, in ihrer vollendetesten und zur Bewirkung von Rührung und Schönheitsgefühl kräftigsten möglicher Behandlung. Wie verschieden ist hierin der Dichter von allen

len andern Künſtlern! Das Hauptintereſſe des Tonkünſtlers ruht auf der Leidenſchaft und dem Gefühle ſelbſt, deſſen Copie durch Töne ihm im Zuſtande ſeiner Begeiſterung vorſchwebt; je mehr er ſich in das Bewuſstſein derſelben verſenkt, deſto weniger wird er ſich mit den Vorſtellungen beſchäftigen, die daſſelbe erregten, dieſe werden vielleicht gar im Zeitpuncte ſeiner Begeiſterung ganz verdunkelt. Ja, es iſt nicht einmal nöthig, daſs ſein Gefühl ſich auf beſtimmte Vorſtellungen gründe, es kann bloſs eine Laune ſein, die ſich aus unbewuſsten Urſachen in ſeiner Seele zu einem hohen Grade von Lebhaftigkeit erhöhte. Dasjenige Ideal einer ſchönen Darſtellung ſeines Gemüthszuſtandes, welches ihm im Zuſtande ſeiner Begeiſterung vorſchwebt, iſt die Vorſtellung einer Compoſition durch Töne, nach der für Geſchmack und Gefühl kräftigſten Art ſie zu verbinden. Der dramatiſche Tänzer und Schauſpieler werden durch Vorſtellungen von Handlungen, Schickſalen, Charakteren, Geſinnungen und Empfindungen intereſſanter Perſonen begeiſtert; allein das Hauptintereſſe ihrer Phantaſie geht auf die äuſſere Erſcheinung davon in Bewegungen, Stellungen, Geſten und Mienen. Die Begeiſterung des bildenden Künſtlers bezieht ſich allezeit auf eine Anſchauung ſichtbarer Geſtalt, und in dieſer Anſchauung allein liegt der Grund der Einheit ſeines Werkes, und der Zuſammenſtimmung ſeiner Theile. Das Ideal, welches ihm in ſeiner Begeiſterung vorſchwebt, iſt die ſchöne Form eines anſchaulichen Gegenſtandes. Der Gartenkünſtler wird durch ein entweder bloſs von auſſen empfangenes, oder durch eigene Kraft gebildetes Phantaſiegemählde mannigfaltiger in einem Ganzen der wirklichen ſichtbaren Natur vereinigter landſchaftlicher Schönheiten zur Darſtellung beſtimmt. Das Ideal, welches ihm in ſeiner Begeiſterung vorſchwebt, iſt die Vorſtellung einer Realiſierung dieſes Ganzen durch ſelbſtbewirkte Verknüpfung der Partieen der landſchaftlichen Natur.

Folgende Ueberſicht der Dichtungsarten ſcheint mir die natürlichſte und einfachſte. Die Theorie einer jeden erfordert einen eigenen Artikel.

Eine Dichtungsart iſt eine Klaſſe von Werken der Dichtkunſt, in welcher der Dichter eine gewiſſe Gattung von Gegenſtänden, welche ihn begeiſtern, in der ihr angemeſſenen ſchönen Form einer Sprachcompoſition darſtellt. So viel Gattungen von Gegenſtänden es giebt, welche die dichteriſche Begeiſterung auf eine eigenthümliche Weiſe verurſachen, und eben deſshalb eine eigenthümliche Art der ſchönen Form der Darſtellung fordern, ſo viel verſchiedene Dichtungsarten dürfen und müſſen wir an-

anehmen. Eine philoſophiſche Klaſſification der Dichtungsarten iſt von allen hiſtoriſchen Rückſichten unabhängig.

Ich theile die Werke der Dichtkunſt im Allgemeinen nach dem Princip desjenigen, was der Dichter von dem ganzen Zuſtande ſeiner Begeiſterung in ſeinem Werke ausdrückt.

I. In ſolche Werke, wo der Dichter den Gegenſtand ſeiner Begeiſterung darſtellt, und zugleich die Beziehung deſſelben auf ſein Begehrungsvermögen und Gefühl ausdrückt. Dieſer Ausdruck iſt entweder: *a) direct*, ſo daſs er in beſtimmten Urtheilen jene Beziehung ausſagt; oder *b) indirect*, ſo daſs er dem Gegenſtande eine Darſtellung giebt, woraus ſeine Beziehung auf das Begehrungsvermögen und das dadurch entſtandene Gefühl hervorleuchtet. Werke dieſer Art ſind:

a) ſolche Compoſitionen, bei denen das Bewuſstſein des Dichters vorzüglich auf die Leidenſchaft, das Gefühl gerichtet iſt, welche das vorgeſtellte Ideenganze erregt, und in welcher ſich alſo dieſe Richtung auch vorzüglich ausdrückt. Ich nenne die Gattung ſolcher Compoſitionen lyriſche Dichtkunſt. Bei jedem Werke derſelben iſt das Bewuſstſein des Dichters mehr auf die Richtung ſeines Begehrungsvermögens und ſein Gefühl, als auf die Betrachtung des Gegenſtandes geheftet. Ich finde hier nicht bloſs eine mit Leidenſchaft und Gefühl gebildete Darſtellung, ſondern ich ſehe das Treiben und Drängen der Leidenſchaft, das lebendige Wirken des gegenwärtigen Gefühls in der Seele des Dichters ſelbſt, wie es ſich in einem Ganzen wörtlich bezeichneter Ideen ausdrücken kann. Weſentliche Arten der lyriſchen Dichtkunſt ſind:

α) Ode, Hymne,
β) Lied,
γ) Elegie.

Siehe die Artikel: lyriſches Gedicht, Elegie, Hymne, Ode.

b) Solche Compoſitionen, bei welchen das Bewuſstſein des Dichters vorzüglich auf die Betrachtung des Gegenſtandes gerichtet iſt, in welchen alſo Entwickelung, Darſtellung des Ideenganzen Hauptſache iſt. Hieher gehört:

α) das beſchreibende Gedicht. Dieſs iſt entweder 1) Beſhreibung ſinnlicher Gegenſtände, oder 2) Beſchreibung geiſtiger Gegenſtände.

Zu

Zu der ersten gehört vorzüglich das landschaftliche Gedicht *).

β) das sogenannte Lehrgedicht,

γ) diejenigen erzählenden Gedichte, welche in dem Vortrage der Begebenheiten auch leidenschaftlichen, empfindsamen Ausdruck enthalten.

Nicht alle historische Stoffe können Stoffe für erzählende Werke dieser Classe sein; denn nicht alle sind innerlich so beschaffen, dass sie dem Dichtergenie mit der erzählenden Darstellung zugleich auch Ausdruck eigener Leidenschaft, eigenen Gefühls abdrängen. Sollen historische Stoffe dieses auf eine natürliche Weise vermögen, so müssen sie entweder den Dichter der gegenwärtigen Welt, und der engen beschränkenden Sphäre seines eigenen Zeitalters entrücken, ihn in einem schwärmerischen Traume in einen entfernten Raum zurückversetzen, und mit freiem Spiele seine Phantasie die Gegenstände, welche sie enthalten, idealischer bilden und ausmahlen lassen; oder sie müssen in einer so nahen, so gerad und stark treffenden Beziehung auf die grösten Zwecke des Begehrungsvermögens, das höchste Interesse des Menschen und Bürgers stehen, und, in dieser Beziehung betrachtet, in Ereignissen, Charakteren, Handlungen und Leiden, so viel der Bewundrung und Liebe Werthes, so viel Kraftvolles enthalten, dass sie nicht Glieder der alltäglich fortlaufenden Kette von Begebenheiten zu sein, sondern in eine höhere Sphäre zu gehören, und wegen ihres Charakters von Erhabenheit und Heiligkeit keine andre, als eine idealische Darstellung zuzulassen scheinen. Solche Stoffe sind vorzüglich

*) Gemeiniglich denkt man bei den beschreibenden Gedichten nur Darstellung sichtbarer Schönheiten. Bloſse Darstellung des Sichtbaren, so wie überhaupt des sinnlichen Schönen, in Wortreihen, widerspricht dem Begriffe des Gedichtes, und kann nie Zweck des Dichters sein, wenn er seine eigenthümliche Sphäre kennt. Verstand und Vernunft müssen das sinnliche Ganze zu einem Ganzen anderer Art verarbeiten, und dann die einzelnen passenden Theile mit geistigen Banden zu einer neuen Organisation verknüpfen. Nur in diesem Sinne erkenne ich ein Dichterwerk sinnlicher Beschreibung an. Jedes Gedicht hingegen, worin ein Ganzes für die Sinnen, als ein solches, dargestellt werden soll, halte ich für einen Eingriff in das Gebieth der bildenden Kunst.

lich: 1) Begebenheiten, Handlungen und Leiden wichtiger Perſonen, von unüberſehlich groſsem Einfluſſe auf das Ganze der Menſchheit oder eines Staates; 2) Begebenheiten aus entſernten Thatenreihen und durch groſse Tugenden und Kräfte ausgezeichneten Zeitaltern; 3) Begebenheiten aus einem gedichteten, oder doch idealiſch ausgebildeten Zeitalter der Unſchuld, Einfachheit und Lauterkeit der Sitten. Dieſem zu Folge ergeben ſich als Hauptarten:

א) das epiſche Gedicht, oder Heldengedicht,

ב) das romantiſche Gedicht,

ג) das idylliſche Gedicht.

Siehe alle dieſe Artikel im folgenden.

II. Solche Werke, wo der Dichter bloſs das Ideenganze, welches ihn begeiſterte, dieſs aber in ſchöner Form, darſtellt, ohne irgend eine Art beſtimmten Ausdruckes von eigener Leidenſchaft, eigenem Gefühle: Hieher gehören

a) Compoſitionen, welche Schilderungen geiſtiger Gegenſtände enthalten;

b) erzählende Werke, z. B.

α) Fabeln,

β) Romane;

c) dramatiſche Werke;

א) Trauerſpiele,

ב) rührende Schauſpiele,

ג) Luſtſpiele.

Siehe die Artikel: Fabel, Roman, Schauſpiel. Unerachtet alle dieſe Werke keinen Ausdruck der eigenen Leidenſchaft und des Gefühls des Dichters enthalten, ſo gehören ſie dennoch in das Gebieth der Dichtkunſt wegen der ſchönen Form, deren ſie in der Darſtellung fähig ſind. Siehe den Artikel Dichten.

Wenn es aus der Natur der dichteriſchen Begeiſterung folgt, daſs der Dichter ſich der Sprache in ihrer vollendeteſten und zur Bewirkung von Rührung und Schönheitsgefühl kräftigſten Behandlung bediene; ſo iſt das Sylbenmaaſs für alle jene Dichterwerke weſentlich und nothwendig, in welche er den Ausdruck der Beziehung des Gegenſtandes ſeiner Begeiſterung auf ſein Begehrungs- und Gefühlsvermögen legt, ſo gewiſs für jene Werke nothwendig und weſentlich, als das Sylbenmaaſs ein natürliches Mittel iſt, Leidenſchaft und Gefühl durch Form der Bewegung der Wortreihen zu mahlen. Siehe den Artikel Sylbenmaaſs.

Un-

Unter denjenigen Verbindungen, welche zwischen Dichtkunst und andern Künsten Statt finden können, ist die wichtigste, die mit der Tonkunst. Die Dichtkunst, als die einzige Kunst, welche bestimmte Gedanken und Erkenntnisse in schöner Form darstellt, und sich dazu der Sprache, eines successivwirkenden Zeichens bedient, wird sich auf das wirksamste mit derjenigen Kunst verbinden, welche durch Töne — ebenfalls successivwirkende Zeichen — Leidenschaften und Gefühle copiert. Es geschieht dieses: *a*) in lyrischen Gedichten, vorzüglich Hymnen, Liedern und Elegieen; *b*) in Schauspielen, musikalischen Trauerspielen, heroischen Opern, rührenden Singspielen, komischen Singspielen. Siehe die Artikel Musikalische Poesie, Oper. *H.*

Dichtsäulig.

(*Baukunst.*)

Dichtsäulig wird eine Säulenstellung genennt, wenn bei derselben von den fünf Arten der Stellung der Alten diejenige gewählt worden ist, nach welcher die Säulen am dichtesten oder engsten neben einander zu stehen kommen. Die Axen der Säulen kommen hier nach dem Vitruv fünf Model weit aus einander, oder die Säulen haben einen Raum von drei Modeln oder anderthalb Säulendicken zwischen einander.

Vermuthlich beabsichtigten die Alten bei dieser Art der Säulenstellung noch etwas anders, als die Festigkeit, und man irret vielleicht nicht, wenn sie es einer gewissen Feierlichkeit wegen thaten, sollte sie auch blofs durch das Dunkel hervor gebracht werden, welches diese Säulenstellung verursacht; überdiefs ist auch nicht zu leugnen, dafs eine Säulenstellung der Art einem Gebäude ein grofses und prächtiges Ansehen giebt; nur ist dabei zu bemerken, wie Perrault sehr richtig anmerkt, dafs man sich derselben lieber bei der Korinthischen, als bei irgend einer niedrigern und stärkern Säulenordnung bediene. *G.*

Dielenkopf.

(*Baukunst.*)

Eine gleich unter der Kranzleiste angebrachte Verzierung des Dorischen Gebälkes, welche bei den Griechen die vornehmste Zierde des Dorischen Kranzes war, und über

über jeder Triglyphe und Metope, aber nie in dem Kranze des Giebels angebracht wurde. Man findet sie schon an den alten Tempeln in Sicilien, so wie man sich zu den Zeiten des Perikles (am Parthenon z. B.) ihrer noch bediente. Die Sparrenköpfe des Korinthischen Gebälkes zu den Zeiten der Römer verdanken ihnen ihren Ursprung. *G.*

Diesis.

(*Musik.*)

Bedeutete in der Musik der Griechen eine der Abtheilungen, die sie für einzelne Tonstufen angenommen hatten. Wurde der Ton in vier Theile getheilt, so hiess jeder dieser Theile die kleine enharmonische Diesis, oder ein Viertelton, wurde er aber in drei Theile getheilt, so hiess jeder der Theile die chromatische Diesis, oder ein Drittelton, wurde er aber endlich nur in zwei gleiche Theile getheilt, so entstand die grosse Diesis, welche genau einen halben Ton ausmachte.

Auf eine ähnliche Art, besonders in Rücksicht auf den letzten Fall, ist das Wort Diesis bei der heutigen Musik naturalisiert worden, und in Frankreich, Italien, und da wo die Tonstufen der diatonischen Tonleiter nach der Guidonischen Solmisation mit *Ut*, *re*, *mi*, u. s. w. ausgedrückt werden, bezeichnet es ein nur einen halben Ton erhöhtes Intervall. Daher so wie in Deutschland c, d, u. s. w. mit einem vorgesetzten ✱ cis, dis heissen, so wird dort aus *ut*, *re*, wenn diese ebenfalls ein solches zufälliges Zeichen haben, *ut*-diesis, *re*-diesis. *G.*

Dimensionen.

(*Zeichnende Künste.*)

Die Grösen, die man den nachgebildeten Gegenständen in dem Kunstwerke giebt.

Es ist dem Künstler bei unzähligen Gegenständen unmöglich, die Dimensionen der Natur in sein Werk über zu tragen; aber es gewinnet um desto mehr an Gründen der Täuschung, des Aus- und Eindrucks, je mehr es sich den Dimensionen der Natur nähert; nichts ist täuschender, als selbst die elendeste, in den natürlichen Dimensionen gezeichnete, in verhältnissmässiger Ferne gestellte, und ausgeschnittene Figur eines Menschen; und ein Porträt gewinnet an Aehnlichkeit, je übereinstimmender

der die Dimensionen desselben mit denen der Natur sind. Aber ein Porträt z. B. kann sehr schlecht sein, wenn es weiter keine Verdienste hat.

Da es dem Künstler nicht möglich ist, die Dimensionen der Natur beizubehalten, so wird er für seinen eigenen Vortheil arbeiten, wenn er die Gegenstände so ordnet, dafs die, welche die gröfsesten Dimensionen haben, in die entferntesten Flächen zu stehen kommen. Bäume, Werke der Baukunst u. s. f. werden in historischen und Landschaftsstücken auf den Hintergründen am besten gestellet sein. *G.*

Diminuendo.

(*Musik.*)

Bedeutet eine Verringerung, eine allmählige Abnahme der Stärke beim Vortrage der Stimmen, und wird gewöhnlich in Tonstücken abbreviert durch dim. ausgedrückt. Unter dem Artikel crescendo findet man eine bequemere und mehr versinnlichte Art von Bezeichnung für diesen Ausdruck. *B.*

Diminutio.

(*Musik.*)

Kommt meist in Fugen vor, und entstehet, wenn man den Noten eines Satzes in einer einzelnen Stimme eine geringere Geltung in Rücksicht auf das Zeitmaafs giebt, als sie eigentlich am Anfange hatten, z. B. man verwandelt in einem Satze die Viertel in Achtel, die Achtel in Sechzehntheile u. s. w. Dieses trifft meist die Noten des Führers, oder das Hauptthema, und heifst das *Thema per diminutionem* wiederhohlen. Der Begriff des Wortes *Augmentatio*, welches den entgegengesetzten Fall anzeigt, ergiebt sich von selbst, und was z. B. im Thema Achtel waren, werden hier Viertel. Die Art der Augmentatio und Diminutio ist nicht immer von einerlei Beschaffenheit. Sie kann zwei- auch dreifach sein. Es können *per augmentationem* Sechzehntheile zu Vierteln auch halben Schlägen, und *per diminutionem* Viertel zu Sechzehn- und Zwei- und-dreifsigtheilen werden. Man zählt diese beiden Arten der Nachahmung mit unter die vorzüglichsten Eigenschaften einer guten Fuge. Nur müssen sie in Absicht auf Höhe, Tiefe, Begleitung u. s. w. so geordnet sein, dafs sie nicht allein fürs Auge geschrieben zu sein scheinen, sondern

dern bei der Ausführung ins Gehör fallen. Unter Diminutio versteht man auch in einem andern Sinne, die Auflösung der Haupt-Taktheile in geringere, wie bei Passagen, Manieren, Coloraturen im melismatischen Gesange der Fall ist. *B.*

D i s.

(*Musik.*)

So heisst das Intervall, welches durch ein dem D vorgesetztes ♯ entstehet, auf der heutigen Tonleiter zwischen d und e liegt, und von C die vierte Saite ist. Was von andern auf eine ähnliche Art entstandenen Intervallen im Allgemeinen gesagt worden, gilt auch hier. Als Tonart wird der Ton Dis selten in dur genommen, da man hier leichter und kürzer durch Versetzung desselben in Es wegkommt. In Moll hingegen ist der Unterschied weniger beträchtlich, da die Vorzeichnung von Es und Dis moll, in Beziehung auf die Anzahl der ♭ und ♯ sich gleich ist, und es hier bloss bei der Ausführung darauf ankömmt, zu welchen man sich mehr gewöhnt hat. Das Intervall Dis heisst in der Guidonischen Solmisation Re diesis. *B.*

D i s c a n t.

(*Musik.*)

Dechant, war in der alten Musik diejenige Art von Contrapunct, welche zum Tenor oder Bass von höhern Stimmen aus dem Stegreiff gesungen wurde, wie folgende von Rousseau angeführte Stelle im Johann von Muris deutlich beweist: *Discantat, qui simul cum uno vel pluribus dulciter cantat, ut ex distinctis sonis sonus unus fiat, non unitate simplicitatis, sed dulcis concordisque mixtionis unione.* In einem frühern Zeitraume gebrauchte Guido das Wort Diaphonie für die Stimme des Discantes. Gegenwärtig verstehet man unter Discant die höchste unter den vier Gattungen der menschlichen Stimme, welche von Kindern, Castraten, oder weiblichen Kehlen vorgetragen wird. Sie wird in den ersten und zweiten Discant eingetheilet, und heisst die Oberstimme, Italiänisch *Soprano*, Französisch *le dessus*. Ihr Umfang in Chören erstreckt sich von $\bar{C}$ bis $\bar{\bar{G}}$. Bei Bravourarien u. d. gl. bestimmt selbigen das Organ des Sängers oder der Sängerin,

und zuweilen geht er bis F. G. A. Das Bestreben, diese hohen Töne zu erlangen und anzubringen, worien öfters ein so ganz falscher Ehrgeitz gesetzt wird, ist auf keinen Fall zu billigen. Erstens sind diese hohen Töne, weil sie meist Falset sind, äusserst schwer zu modificieren, und schränken sich daher bloss auf Allegro, auf Läuffer, stakierte Noten u. s. w. ein. Zweitens bringt die zu grosse Anstrengung und Bearbeitung der obern Töne den Nachtheil, dass der Reitz der mittleren Töne verlohren geht; und die überwiegenden Vorzüge dieser gegen jene sind doch gewiss zu entschieden, um die Aufopferung derselben für einen so unzureichenden Ersatz, nicht gleich zu verwerfen. Da die Discant-Stimme in vollstimmigen Singstücken die oberste von allen ist, und ihr folglich die Melodie zukömmt, so erfordert die Composition für diese Stimme, wie auch der Vortrag, mannigfaltigere Rücksichten, als Mittelstimmen und Bass.

Der Discant-Schlüssel, oder die Bezeichnung der Stimme des Discantes hat in Rücksicht der Figur mehrere kleine Abweichungen, die aber im Wesentlichen nicht so gar ausserordentlich verschieden, und meist der Zahl Drei ähnlich sind, (man sehe den Artikel Schlüssel). Diese Drei steht im Notensystem auf der untersten Linie, und bezeichnet selbige als C.

Nicht allein in England, sondern auch in mehrern Ländern kommt dieser Schlüssel, sowohl in wirklichen Discantpartieen, als auch in Instrumental-Musik, fürs Pianoforte fast ganz ab. Man bedienet sich an dessen Stelle des Violinschlüssels, welcher auch sicher entschiedene Vorzüge hat, und zwar bei Noten, die über die fünf gewöhnlichen Linien hinaus gehen, und erst durch mehrere über jene gezogene Linien oder Striche bezeichnet werden müssen. In welchem Fall beim Violinschlüssel, der bekannter Maassen zwei Töne tiefer steht, als der des Discantes, jederzeit eine Linie ersparet, und die Uebersicht dieser Art Noten ungemein erleichtert wird. *B.*

Disdiapason.

(*Musik.*)

So nannten die Griechen das Intervall, welches wir unter dem Namen der Doppeloctave verstehen. Dass ihnen aber dieses Wort, und der Sinn desselben weit wichtiger

muss

muss gewesen sein, als es in der heutigen Musik sein kann, ist sehr begreiflich. Der ganze Umfang ihrer Tonleiter schränkte sich auf zwei Octaven ein, und folglich bezeichneten sie mit dem Worte Disdiapason die Schranken ihres Systems, oder die Tonweite vom *Proslambanomenos*, bis zur *Nete hyperbolaeon*. Daher auch Dis diapaso distare im gemeinen Redegebrauch anzeigte, man sei in seiner Meinung, gegen die eines andern himmelweit verschieden. *B.*

Disposition.

(*Mahlerei.*)

Der Begriff, den die Disposition in der Mahlerei befasst, schmilzt mit dem Begriffe der Anordnung so ziemlich zusammen; und wenn sie von einander unterschieden sind, so glaub ich diesen Unterschied mehr in der Willkühr derer, die sich dieser Wörter bedienen, als in der ursprünglichen Bedeutung derselben zu finden.

Die Anordnung, sagt man, bestimmet den Plan des Gemähldes, die Disposition führt ihn in allen einzelnen, und bis auf die kleinsten Theile desselben aus, wie die Erfindung den Stoff fasst, und die Zusammensetzung ihn ausführt, und wenn, sagt Watelet, die Zusammensetzung die allgemeine Ordnung ist, so ist die Disposition die besondere.

Die Disposition umfasst die Vertheilung der Gegenstände im Allgemeinen, die Stellungen einzelner Figuren, die Zusammenstellung mehrerer, oder die Gruppen, den Contrast, den Wurf der Falten, oder die Draperie, die Wirkung des Ganzen, oder den Totaleindruck.

Man sehe den Artikel Anordnung, und die in den letzten Zeilen ausgezeichneten Wörter. *G.*

Dissonanz.

(*Musik.*)

Ist dem Begriffe von Consonanz entgegen gesetzt, und also der Zusammenschlag zweier oder mehrerer Töne, welche dem Ohr widrig sind, etwas widersprechendes empfinden lassen, bei denen es ungern verweilt, und die den nämlichen Drang nach Auflösung in ihm erzeugen, als die Verwickelung des Knotens im Schauspiel. Man theilt die Dissonanzen ein, in wesentliche und zufällige.

Dieſe letztern kann man unter die Rubrik von Vorhaltern und durchgehenden Noten ſetzen, da ihre Behandlung mit ſelbiger ganz einerlei iſt. Unter den weſentlichen Diſſonanzen verſtehet man die durch die Verwechſelung des Septimen-Accordes entſtehenden Neben-Accorde, als den Quin-Sexten- den Terz-Quarten- und den Secunden-Accord (man ſehe den Artikel Verwechſelung). Wenn man Diſſonanzen im Allgemeinen nicht in Beziehung auf akuſtiſche Reſultate, ſondern bloſs ſo betrachtet, wie wir ſie nach ihrer praktiſchen Anwendung in ihren Wirkungen kennen, als nothwendige Theile der muſikaliſchen Sprache, ſo führt dieſer Geſichtspunct auf zwei verſchiedene ihm untergeordnete Begriffe, nämlich den von der grammatiſchen und den von der äſthetiſchen Seite. Bei dem erſten Fall, welchen Lehrbücher umſtändlicher aus einander ſetzen, kömmt bei den weſentlichen Diſſonanzen vorzüglich in Betracht: ihre Vorbereitung, richtige Auflöſung, und zu vermeidende Verdoppelung.

Unter Vorbereitung wird verſtanden, daſs das in einem Accord liegende diſſonierende Intervall ſchon in dem vorher gegangenen Accord muſs gelegen haben. Träte z. B. nach dem Accorde d moll der von g dur mit der Septime ein, ſo würde man F, die Septime von G, als eine vorbereitete Septime betrachten können, weil ſie ſchon in D moll als die kleine Terz lag. Unter Auflöſung verſtehet man den Schritt, den jedes diſſonierende Intervall bei ſeinem Abtritt zu thun hat, und dieſer geſchieht in die ihm zunächſt unterwärts gelegene Tonſtufe. Das diſſonierende Intervall mag durch Verwechſelung des Accordes zu liegen kommen in die mittlere, die obere Stimme, oder in den Baſs, ſo löſet es immer auf der Stelle auf, die es in den durch die Verwechſelung entſtehenden neuen Accord erhält. In Mittelſtimmen von Chören kann es zu Vermeidung fehlerhafter Fortſchreitungen zuweilen geſchehen, daſs man z. B. dem Tenor die Auflöſung giebt, die dem Alt zukäme, oder auch umgekehrt, aber in äuſſern Stimmen kann dieſes durchaus nicht Statt finden.

Das Fehlerhafte in der Verdoppelung der diſſonierenden Intervallen und die Nothwendigkeit, ſelbige zu vermeiden, wird aus der Art ihrer Auflöſung einleuchtend. Denn da, wie eben erinnert worden, jeder diſſonierende Ton bei ſeiner Auflöſung in das ihm zunächſt unterwärts liegende Intervall zu treten hat; ſo würde, wenn man ſelbigen verdoppeln wollte, auch die Auflöſung doppelt geſchehen müſſen, da denn, wo nicht ein verbotener Octavengang, doch wenigſtens kein ſanfter Uebergang entſtehen würde,

weil

weil der dissonierende Ton seiner Natur nach an und für sich selbst vor den übrigen Intervallen schon genugsam hervorsticht. Ausserordentlich stark besetzte Tonstücke erfordern hier nothwendig eine Ausnahme, bei der man die Verhältnisse und Anzahl der Stimmen zu den übrigen Intervallen vorzüglich in Erwägung zu ziehen hat, um die hie und da nothwendige Verstärkung der Dissonanzen darnach einzurichten.

Wenn man dissonierende Accorde von der ästhetischen Seite betrachtet, so liegt ihr Gebrauch in der Beurtheilung, und dem Geschmack des Componisten, und dem Gesichtspunct, aus dem er leidenschaftliche Gemählde betrachtet; und da man Dissonanzen in der Musik gröfstentheils für das kann gelten lassen, was Anknüpfung neuer Knoten in einem Schauspiel oder einem Romane ist, so folgt, dafs, wie ohne selbige die Handlung schläfrig und einförmig ausfallen würde, man sich auch die Wirkung eines Tonstücks so denken könnte, welches in einer Folge von lauter consonierenden Accorden bestünde. Dieses bestimmt zwar einen Gesichtspunct in Rücksicht der Anwendung der Dissonanzen, aber einen sehr unzulänglichen. Nach dem Ideal — um bei jenem Vergleiche stehen zu bleiben — das man sich von seinem Helden entworfen, müssen die mancherlei Hindernisse, die man seiner Carriere in den Weg stämmt, und die man ihn übersteigen läfst, genau geordnet sein. Will man nun Dissonanzen mit jenen Hindernissen in Parallele setzen, und zwar so, dafs hier allein Gradation der Leidenschaften in Anschlag kömmt; so ist, was von dem einen pafst, auch auf das andere anwendbar, und so folgt z. B. dafs, so wie ein Dichter, der sich zu Skizzierung eines Helden ein, Friedrich dem Einzigen ähnliches Ideal gewählt, jenen Helden nicht mit Bravaden aus dem Donquixotte wird auftreten lassen, oder — da doch einmal jede schöne Kunst mit der andern verschwistert ist — so wie ein Mahler, der ein rosiges Mädchen auf einer Frühlings-Flur vorstellen will, ein ganz anderes Colorit, andern Schatten wählt, als wenn er die bei einem mitternächtlichen Sturme aufgethürmte See darzustellen hat, in eben der Art ein Tonsetzer mit der Wahl und der Anwendung dissonierender Accorde anders zu verfahren habe, im ruhigen gelassenen Affecte, anders in Aeusserung tobender und brausender Leidenschaften. *B.*

Diſtichon.

(*Dichtkunſt.*)

Zwei für ſich beſtehende, oder aus einem gröſsern Gedicht genommene Verſe, ſie ſeien von welchem Sylbenmaaſse, von welchem Inhalte ſie wollen. Daſs ſie, wie Sulzer ſagt, einen merkwürdigen Sinn enthalten, iſt kein weſentliches Erforderniſs; wird aber eine zufällige Eigenſchaft derſelben, da man aus einem gröſseren Gedicht nur ihres auffallenden Inhalts wegen zwei Zeilen ausheben kann, als z. B. folgende ſind:

Happy is he, and he alone, who knows
His heart's uneaſy diſcord to compoſe.

Lyttleton.

Une indifférence paiſible
Eſt la plus ſage des vertus.

Parny.

Einzelne, für ſich verfertigte Diſticha können Inſchriften, Sittenſprüche oder Sinngedichte ſein; und da die Alten hierzu ſehr oft, oder vielmehr meiſtentheils Hexameter und Pentameter wählten, welches bei Elegieen allemahl und ohne Ausnahme geſchah, ſo giebt man den Namen Diſticha gemeiniglich nur zweien Zeilen von den erwähnten Versarten. *G.*

Dithyrambus.

(*Dichtkunſt.*)

Die Geſänge, welche die Griechen an den Feſten des Bacchus ihm zu Ehren ſangen, (man ſehe die Artikel Aeſchylus und Drama), hieſſen Dithyramben. Da von allen dieſen Geſängen nichts bis auf uns gekommen iſt, ſo müſſen wir bloſs aus den zerſtreuten Nachrichten und einigen wenigen Zügen, die wir bei den alten Schriftſtellern finden, auf die Art und Weiſe ihrer Zuſammenſetzung ſchlieſsen.

Sie wurden dann geſungen, wenn die, welche das Feſt des Bachus begingen, ſchon ziemlich trunken waren; eine trunkene, überall ausſchweifende Phantaſie, üppige Bilder, ungewöhnliche, viele Begriffe umfaſſende, oft verworrene Zuſammenſetzungen der Wörter, wilde Ausrufungen, welche auf die Erhebung des Gottes abzweckten, kühne, ungewöhnliche Metaphern, *ſalti mortali* in Anſehung des Zuſammenhanges und der Folge der Gedanken, und daraus nothwendig entſpringende Dunkelheit

heit, waren alſo charakteriſche Züge dieſer Dichtungsart. Und die vorzüglichſten dieſer Züge brachte Horaz in die Schilderung, die er von den Dithyramben des Pindar entwarf, er ſpricht:

— per audaces nova Dithyrambos
Verba devolvit, numerisque fertur
Lege ſolutis.

Lib. IV. Ode 2, 10.

Die Dithyramben wurden während eines wilden, geſetzloſen, tollen Tanzes geſungen; die bei den Griechen ſonſt gewöhnlichen Abtheilungen der Ode in Strophen, Antiſtrophen und Epoden, können alſo in denſelben nicht Statt gefunden haben, denn wäre dieſs, ſo hätte der Tanz dabei regelmäſsig ſein müſſen.

Die vorzüglichſten Dithyrambendichter der Griechen waren Archilochus, Arion, Laſus, Pindar, Melanippides, Philoxenus, Timotheus, Polyides und Jon, und Willamow beſchenkte 1763 unſer Vaterland mit lyriſchen Gedichten, die er der hohen Begeiſterung wegen, welche darin herrſcht, Dithyramben nannte. *G.*

Ditonus.

(*Muſik.*)

So nannten die Griechen ein Intervall, welches aus zwei ganzen Tönen beſtand, oder verſtanden, welches gleichviel iſt, unter dieſem Ausdruck den Ton, den wir nach unſerm gegenwärtigen Syſtem als die groſse Terz kennen. *B.*

Divertimento.

(*Muſik.*)

Divertiſſement heiſst in der Franzöſiſchen Muſik ein Tanz oder *Chanſon*, welcher der Regel nach zwiſchen jedem Akt einer Oper eingeſchaltet werden muſs, und nach Rouſſeau mit Recht ein *divertiſſement importun* kann genannt werden, weil dadurch die Handlung vielleicht gerade in einem intereſſanten Augenblicke gehemmt wird. Sonſt verſtehet man aber auch unter Divertimento ein für das Clavier oder mehrere Inſtrumente geſetztes Tonſtück, welches aus etlichen Sätzen beſteht, und gewöhnlich keinen beſtimmten Charakter hat, ſondern bloſs die Zeit verkürzen ſoll. *B.*

Dizeugmenon.

(*Musik.*)

Der Name eines in der Griechischen Musik eingeführten fünf Tetrachorde, und zwar desjenigen, welches in dem damahligen sogenannten grossen und unveränderlichen System das zweite von oben war, und zwischen dem Tetrachord Hyperbolaeon und Synemmenon lag. Man findet über die Ursachen der Benennung Dizeugmenon, welches getrennt, abgesondert anzeigt, unter dem Artikel Tetrachord ein Mehreres. Die auf dem Tetrachord dizeugmenon von der Tiefe nach der Höhe zu vorkommenden Töne heissen: 1) *Paramese*; 2) *Trite dizeugmenon*; 3) *Paranete dizeugmenon* oder *dizeugmenon diatonos* und 4) *Nete dizeugmenon*, und sind auf unserer heutigen Tonleiter der Lage, oder der Höhe und Tiefe nach h, $\bar{c}$, $\bar{d}$, $\bar{e}$. *B.*

Docken.

(*Baukunst.*)

Kleine auf einer Plinthe stehende, und einen Sims oder Kranz tragende Säulchen, welche zusammen ein Geländer ausmachen, das man daher ein Dockengeländer, oder eine Balustrade nennt. Die Docken, die selten höher als 20 oder 24 Zoll sind, bestehen aus dem Fuss, gemeiniglich mit etlichen Gliedern, dem Stamm, der unten entweder ausgebaucht ist, oder die Gestalt einer Terme hat, und dem Kopfe, wieder mit einigen Gliedern verziert. Der Fuss erhält ein Fünftel der ganzen Höhe; die 4 übrigen Theile werden wieder in fünf Theile getheilt, von denen der Kopf einen, und vier der Stamm erhält.

Daviler gab verschiedene Muster zu Docken, welchen jedoch der geschmackvolle Verfasser der Encyklopädie der bürgerlichen Baukunst den Geschmack abspricht, und erfand für jede Säulenart eine verschiedene Docke. *G.*

Dolce.

(*Musik.*)

Man wird dieses Wort ganz ausgeschrieben, oder durch dol. abgekürzt, einzelnen Stellen in Tonstücken beigesetzt

geſetzt finden, da es einen ſanften, lieblichen Vortrag anzeigt. *Con dolcezza, dolcemente, con tenerezza, espreſſivo* bezeichnen faſt daſſelbe. *B.*

Dom.

(*Baukunſt.*)

Ein rundes gewölbtes Dach, das man auch eine Cupel nennt. Dieſen Namen giebt man auch einer Kirche mit einem ſolchen Dach, oft auch andern groſsen, vorzüglich Stiftskirchen, auch wenn ſie kein ſolches Dach haben. *G.*

Dominante.

(*Muſik.*)

Iſt ein Ausdruck, der gegenwärtig faſt allgemein für den fünften Ton einer Tonica gilt. Zum Unterſchied der Dominanten der verwandten Tonarten heiſst ſie die toniſche Dominante. In gewöhnlichen Tonſtücken, die in die harte Tonart geſetzt ſind, wird wegen der Analogie der Tonleitern die Harmonie von dem Grundton zuerſt nach dieſem Intervall geleitet, und es geſchehen in ſelbiges die erſten förmlichen Schlüſſe, die meiſt den erſten Theil eines Satzes ausmachen. Ehemahls nannte man die toniſche Dominante *Quintam toni.* *B.*

Doppeloctave.

(*Muſik.*)

Iſt dasjenige Intervall, welches eine Tonweite von zwei Octaven anzeigt. Man nennet es auch ſonſt *Quinzième, Quintadena* oder *Quintadecima*, und bei den Griechen, wo es ein wichtigeres Intervall war als gegenwärtig, hieſs es Disdiapaſon. Man ſehe dieſen Artikel. *B.*

Doppelſchlag.

(*Muſik.*)

Le doublé iſt eine der vorzüglichſten Manieren oder Verzierungen, welche zu Ausführung einer Note gebraucht werden, um den Geſang lebhafter und reitzender zu ma-

 chen.

chen. Auch scheint es fast, dass ihr dieses Verdienst von der ganzen praktischen Tonkünstlerwelt einmüthig zugestanden werde, wenn man nach ihrem häufigen Gebrauch den Schluss machen darf. Nach Beschaffenheit der Umstände erhält diese Manier, die durch das Zeichen ~ ausgedrückt wird, verschiedene Beiwörter, und diese werden durch folgende Merkmale bestimmt. Der einfache Doppelschlag hat drei kleine Noten vor der Hauptnote, von welchen diese in Absicht auf Höhe und Tiefe die mittelste ist, und der auf diese Art geschehende doppelte Anschlag der Hauptnote gab die Veranlassung zu der Benennung dieser Manier im Allgemeinen. Oft wird auf die Stufe des Haupttones noch ein kleines Nötchen vor den Doppelschlag gesetzt, und dann heisst er der geschnellte Doppelschlag, oder die Rolle. Bisweilen gehen zwei kleine Nötchen vorher, und dann ist seine Benennung der geschleifte Doppelschlag. Endlich wird er zuweilen mit dem Pralltriller verbunden, und dann heisst er der prallende Doppelschlag. Die Anwendung der hier angeführten verschiedenen Arten von Doppelschlägen auf jeden Fall hat weit mehr Schwierigkeit als die Ausführung selbst, wiewohl sie von Singstimmen selten gehörig gebracht werden, und ihre Noten immer der Hauptnote zu nahe kommen, und folglich zu enge genommen werden, das heisst, die oberhalb der Hauptnote sind zu tief, und die unterhalb derselben zu hoch. Ein Fehler, der sich durch Nachlässigkeit im Solveggieren leicht einschleicht, aber sehr schwer auszurotten ist. *B.*

Dorisch.

(*Musik.*)

Die Benennung einer der fünf bei den Griechen eingeführten Haupt-Tonarten. Sie wird nach dem Plinius nächst der Phrygischen und Lydischen für die älteste gehalten. Wegen ihrer vermeinten Würde und ihres besondern Einflusses auf sittliche Bildung erzeigte ihr Plato die Ehre, und räumte ihr eine Stelle in seiner Republik ein. Die Erfindung dieser Tonart wird dem Thamyras aus Thracien zugeeignet. Was man unter Hypodorisch und Hyperdorisch zu verstehen habe, erklärt der Artikel Hypo. Die Verhältnisse dieser Tonart mit den übrigen, so wie auch die Bedeutung des Wortes Dorisch nach dem Glarean bestimmen die Artikel Tonart und Octavengattung. *B.*

Drama.

(*Aesthetik.*)

Die philosophische Theorie des Schauspiels überhaupt wird man unter dem Artikel Schauspiel finden.

Drama in der Bedeutung eines rührenden Schauspiels, siehe den Artikel Rührendes Schauspiel.

Drama.

(*Geschichte desselben.*)

Die Geschichte des Drama unter allen Europäischen Nationen zu erzählen, würde eine Ausführlichkeit erfordern, welche den Zweck und die Grenzen dieses Buches überschritte. Ich schränke mich daher auf die Griechen, Römer und Deutschen ein.

Die erste Veranlassung zur dramatischen Dichtkunst ist unstreitig in dem allen, und besonders rohen, Menschen natürlichen Triebe der Nachahmung zu suchen. Aus ihm entwickelte sich zufälliger Weise bei den Griechen die Kunst eines Menander und Sophokles. Das Volk kam an gewissen religiösen Festen, besonders zu Ehren des Bacchus, der sich um die Weinpflege vorzüglich verdient gemacht hatte, und darum als ein übermenschliches Wesen verehrt wurde, zusammen, und ergetzte sich durch Gesänge und Tänze. In diesen Liedern erhob man entweder das Andenken des Bacchus und anderer verdienter Männer, oder man spottete über Leute, denen man nicht wohlwollte. Sie wurden anfangs aus dem Stegreife gesungen, dann aber zu diesem Behufe verfertigt, und je nachdem der Charakter dieser Dichter war, machten sie Lobgesänge oder Spottlieder. Sie wetteiferten mit einander, und der Sieger erhielt einen Bock zum Preise, denn dieser wurde als ein Feind des Bacchus, weil er die Weinstöcke beschädigt, an dessen Feste geopfert. Daher der Ursprung der Benennung Tragödie (eigentlich Bocksgesang), die anfangs allen dergleichen rohen Darstellungen gemein war. So waren diese Volksspiele mit den gottesdienstlichen Uebungen verbunden.

In der 54sten Olympiade traten zwei Ikarier auf, Susarion und Thespis. Anfangs waren von dem ganzen Haufen zusammen Lieder im Chore gesungen worden, nun wurden sie durch Erzählungen der Thaten und Schicksale berühmter Männer unterbrochen. Diese Erzählungen vervollkommnete Thespis, stellte edlere Gegenstände aus der

der Geschichte auf, und machte förmlich von dieser Volksunterhaltung Profession, indem er eine Gesellschaft Schauspieler hielt, mit der er auf einem Wagen herum fuhr und spielte. Auch Susarion trat mit seinen Leuten auf ein Gerüst, und vermöge seines Hanges, das Lächerliche seiner Zeitgenossen zu copieren, stellte er ein Gemisch drolliger, oft schmutziger Handlungen und Gesänge vor, durfte auch darum nicht in die Stadt, sondern zog auf den Dörfern umher; daher auch einige die Benennung Komödie von *Komais*, Dörfern, andere von *komazein*, herumschwärmen, herleiten. Das Volk wurde nun immer mehr für diese Darstellung eingenommen; die Dichter, welche vorher zu den Volksfesten Dithyramben verfertiget hatten, legten sich auf die neue Gattung des Thespis, die Sänger schmutziger Lieder und Personalsatyren gaben ihren Arbeiten die Form der Darstellungen des Susarion. Von nun an schied sich das Drama, und es entstanden die Formen, aus welchen hernach Komödie und Tragödie ward.

Von der Erzählung gewisser Begebenheiten und von der Schilderung der Menschen, bis zur Darstellung derselben, daſs man im Namen dieser Menschen sprach und handelte, und die Begebenheiten wirklich geschehen lieſs, war nur ein kleiner Schritt. Diese Versinnlichung erhöhete das Interesse und die Belustigung. Gewiſs hatte man dieſs aus Nachahmungstrieb schon in den ältesten Volksspielen gethan. Aeschylus aber war es eigentlich, der die dramatische Form permanent machte, indem er die Personen, von welchen vorher nur erzählt worden war, handeln lieſs, und darum statt Einer Person, nun zwei, und mithin den Dialog einführte. Die Gesänge des Chors, welcher bisher, dem Ursprunge dieser Darstellung zu Folge, die Hauptsache gewesen war, wurden verringert; auch machte er in den Decorationen beträchtliche Verbesserungen. Sophokles machte Handlung und Dialog durch Einführung einer dritten Person lebhafter. Von den Fortschritten der Kunst unter ihm und dem Euripides sehe man diese beiden Artikel. — Mit dem Sophokles hatte die tragische Kunst ihr Ziel erreicht. Die alten Schriftsteller nennen uns noch eine grosse Anzahl gleichzeitiger, zum Theil vortreflicher, Tragiker, von deren Werken sich nichts als unbedeutende Fragmente erhalten haben. Nach dem Sophokles, von welchem sieben, und dem Euripides, von dem noch siebzehn Trauerspiele und ein satyrisches Drama übrig sind, erschien weiter kein Dichter, der ihnen hätte an die Seite gesetzt werden können. Zwar gab es noch unter dem König Ptolemäus Philadel-

phus Tragiker, unter denen Lykophron besonders bekannt ist, aber sie entfernten sich sehr von der Natur und Wahrheit, und die tragische Dichtkunst gerieth nach und nach mit Veränderung der politischen Lage in gänzlichen Verfall.

Anlangend die Komödie, so hatten, nachdem die erste rohe Idee von Susarion war angegeben worden, Epicharmus und Phormis in Syracus zuerst Handlungen in dieselbe gebracht, und Krates in Athen war ihnen gefolgt. Die Veränderungen in der Materie und in der Form, die sie vorher erlitt, waren selbst dem Aristoteles unbekannt. Es entstand die sogenannte alte Komödie, deren Fabeln nicht wirkliche Begebenheiten, aber Anspielungen darauf, schilderten, welche mit Namen lebender Individuen bezeichnete Personen, weniger aber diese Individuen selbst, als das Geschlecht, zu dem sie gehörten, darstellte, und sich durch grosse Ausgelassenheit und Angriffe auf Männer vom grössten Einflusse, ja auf das ganze Volk auszeichnete. (Siehe den Artikel Aristophanes.) Unter den dreissig Tyrannen zu Athen wurde sie sehr eingeschränkt, es wurde untersagt, Namen wirklicher Personen aufzuführen; die Dichter stellten also theils wirkliche Menschen unter erdichteten Namen, und wahre Begebenheiten unter einem dichten Schleier vor; theils wählten sie ihre Stoffe aus den Mythen, und parodierten dieselben. Der Chor, der in der ältern Komödie am meisten ausgelassen war, blieb in dieser, die man nachher die mittlere nannte, weg. In der neuern Komödie (zu Alexanders Zeiten) musste der Stoff durchaus erfunden sein, und durfte nicht einmal eine Anspielung auf Facta enthalten: doch kamen allerdings zuweilen noch wirkliche Namen darin vor. Dennoch waren darin die Pläne besser, die Charaktere allgemeiner, Kunst und Sittlichkeit grösser, und aus dieser Periode wird Menander als das Muster eines Lustspieldichters gerühmt, welches er auch, nach den Nachahmungen des Terenz zu schliessen, (denn vom Originale haben sich nur Bruchstücke erhalten) in der That gewesen zu sein scheint. — Ueber eine dritte Gattung des Griechischen Drama, das Satyrische Schauspiel, sehe man einen eignen Artikel.

In der Geschichte der Römer findet man sehr frühzeitig Volksspiele. Als nähere Veranlassung zu ihrem Drama werden pantomimische, mit Musik begleitete Spiele, welche von Hetrurischen, zur Versöhnung der Götter nach Rom berufenen Gauklern, im Jahr Roms 391. aufgeführt worden, genannt. Diese Spiele ahmten die jungen Römer, mit Hinzusetzung extemporierter Verse nach, worin sie einander

ander verſpotteten; man hieſs ſie Satyren. Ueber hundert Jahre nachher verfertigte ein Grieche, Livius Andronikus, zuerſt regelmäſsigere Schauſpiele nach Griechiſchen Muſtern. Sie behielten ſtets dieſe fremde Form. Die Komiker ſtellten meiſtens Griechiſche Sitten und Fabeln auf. Terenz und Plautus, von welchen wir noch ganze Stücke beſitzen, arbeiteten ſtets nach Griechiſchen Urbildern. Im zweiten Jahrhundert nach Chriſto wurde die Römiſche Komödie durch Mimen und Pantomimen verdrängt. Nationales auf Römiſchem Boden entſtandenes Schauſpiel waren die Atellanen (dem Griechiſchen Satyrſpiele ähnlich) und die Exodien, (Nach- und Zwiſchenſpiele.) — Ihre frühern Tragödien waren gleichfalls treue Nachahmungen der Griechiſchen. Es ſcheint ihren Tragikern nicht an Kraft und Stärke, wohl aber an Geſchmack gefehlt zu haben. Unter den ſpätern wird beſonders Varius gelobt. Von allen ihren tragiſchen Werken ſind nichts als Fragmente und zehn Tragödien übrig, welche den oder die Seneca zu Verfaſſern haben.

Auch unter den neuern Völkern waren die älteſten Schauſpiele mit Religionsübungen verbunden. Man nannte ſie Myſterien, das iſt Proceſſionen, in welchen man bibliſche Geſchichten vorſtellte. Nachher kamen die Moralitäten auf, Darſtellungen moraliſchen Inhalts unter allegoriſchem Gewande, worin mehr Plan war als in den erſten. In beide waren Luſtigmacher gemiſcht. In Deutſchland findet man frühe, doch ungewiſſe Spuren von Schauſpielen. So ſchrieb eine Nonne Rhoswitha im zehnten Jahrhundert ſechs Nachahmungen des Terenz in Lateiniſcher Sprache. Im vierzehnten Jahrhundert kamen die Faſtnachtsſpiele auf, worin man mit vielen Uebertreibungen und Unſittlichkeit die niedrigſten Sitten nachahmte. Beſonders unterzogen ſich die Meiſterſänger dieſem Geſchäfte, und die Faſtnachtsſpieler machten ein wirkliches Handwerk aus, hatten Gilden und Herbergen. Nach und nach fing man an, dieſe Schauſpiele, welche vorher bloſs extemporiert wurden, aufzuſchreiben, und der Meiſterſänger, Hans Schnepperer, genannt Roſenblüt, der in Nürnberg ſpielte, und treue Nachahmungen der rohſten Natur aufſtellte, machte ſich beſonders bekannt. Hans Sachs, ein Meiſterſänger im 16ten Jahrhunderte, verfertigte an zweihundert Faſtnachtsſpiele. Die Stücke aus dieſer Periode ſind meiſtens bibliſch, und doch mit Unflätereien und Spöttereien häufig untermiſcht. Später fing man an, Schauſpiele aus der Lateiniſchen und aus neuern Sprachen zu überſetzen, man verfaſste regelmäſsigere Stücken, die Schauſpielergeſellſchaften wurden etwas

was gebildeter. Martin Opitz bildete die tragische Sprache durch seine Uebersetzung der Trojanerinnen, er und andere verfertigten Schäferdramen. In der Mitte des 17ten Jahrhunderts trat Andreas Gryphius auf, der Stoffe aus der Geschichte, freilich in sehr unvollkommener Manier, und voller Schwulst, bearbeitete. In diesen Fehler fiel sein Nachfolger Lohenstein noch mehr; er ahmte die Alten am meisten in glänzenden Tiraden nach. Unterdessen hatte man auch Stücke des Corneille und Moliere übersetzt, man führte sie auf, noch mehr aber dramatische Ungeheuer aus dem Spanischen, die man Haupt- und Staats-Actionen hiess. — Im Anfange dieses Jahrhunderts entstanden mehr Gesellschaften, unter welchen die erste bessere die Neuberische war, in der sich Koch, der Vater der deutschen komischen Schauspielkunst, bildete. Um diese Zeit stand auch Gottsched auf, der mit seinen Genossen eine Menge Uebersetzungen aus dem Französischen lieferte, welches allerdings die frühere Ausbildung originaldeutscher Dichter verhinderte. Die Schauspielergesellschaften, deren immer mehr wurden, die mit einander wetteiferten, und zum Theil vortrefliche Schauspieler hatten, und mehrere sehr gute dramatische Genies, vereinigten sich, die Deutsche Bühne mehr zu vervollkommnen. Unter jenen zeichneten sich ausser Koch, noch Bruck, Leppert, Brückner, und vor allen Eckhof, unter diesen J. E. Schlegel, Krüger, Gellert, Romanus, Weise aus. Wie sich der wahre, natürliche Ton von Eckhof herschreibt, so brachte Lessing theils durch eigne Muster, theils durch Uebersetzung des Diderotschen Theaters, theils durch kritische Schriften, die Bühne dem Ziele der Vollkommenheit näher. Die Theorie der dramatischen Dichtkunst wurde durch einige vortrefliche Journale ausgebildet, gute Uebersetzungen der bisher so vernachläsigten Englischen Dramatiker verfertigt, worunter hauptsächlich Wielands deutscher Shakspeare gehört; die Schauspieler bemühten sich, des Namens Künstler würdig zu sein. Epoche machte Lessing durch Beispiele und Regeln, und Göthe durch seinen Götz. Unter den jetzt lebenden Dichtern, deren Werke unsre dramatische Litteratur vorzüglich auszeichnen, nenne ich nur Göthe, Klinger, Schiller, Iffland, Schröder, Engel, Gotter, Jünger; unter den Schauspielern, Schröder und Iffland, und unter den dramatischen Kritikern, Engel, Sonnenfels und Schink. *Bl.*

Draperie.

(*Bildende Künſte.*)

Im engern Sinne die Bekleidung einer Figur, im weitern, jegliche Darſtellung von Gewändern, Stoffen oder Zeuchen, ſie mögen zur Bekleidung, zum Putz oder zur Verzierung eines Gegenſtandes oder einer Scene dienen.

Die menſchliche Figur iſt der intereſſanteſte und wichtigſte Gegenſtand aller bildenden Künſte; die Nacktheit derſelben würde zwar dem Künſtler die meiſte Gelegenheit, ſeine Kunſt und Kenntniſs zu zeigen, und die beſten Mittel zur Darſtellung der phyſiſchen Handlungen und moraliſchen Bewegungen des Menſchen gewähren; da aber Klima und Sitten es nothwendig machten, ſich zu bekleiden, ſo muſs der Künſtler aus dieſen Bekleidungen ſelbſt Mittel zu Beweiſen ſeiner Kunſt und ſeines Genies, und Stoffe des Ausdrucks zu machen ſuchen.

Alles, was der Künſtler in Anſehung der Draperieen zu beobachten hat, theilet ſich in folgende drei Puncte:

1) Anordnung der Falten, wovon unter dem Artikel Faltenwurf gehandelt werden wird;

2) die verſchiedene Natur der Stoffe oder Zeuche, worüber wir unter dem Artikel Gewand ſprechen werden; und

3) die verſchiedenen Farben dieſer Stoffe, worüber die Artikel Accord, Harmonie und Färbung nachzuſehen ſind.

Wir wollen zum Voraus in Anſehung der Anordnung der Draperieen und ihrer Falten im Allgemeinen erinnern, daſs ſie den Körper bekleiden, aber nicht einwickeln müſſen, daſs Ueberhäufung und Einförmigkeit, Härte und Steifheit der Falten vermieden werden müſſe. Weichheit und zarte Biegungen derſelben müſſen die ſanften Uebergänge der Glieder und Muskeln und ihr freies Spiel durchſchimmern laſſen. Reichthum und Mannigfaltigkeit der Falten und Stoffe bringt ſehr glückliche Wirkungen hervor, und Ueberfluſs verwirrt das Auge und ſcheint die Figur zu erdrücken, wie er faſt unausbleiblich die Schönheit der menſchlichen Form vernichtet.

Oft tragen einige gut angebrachte Falten zur Beſtimmtheit einer Handlung bei, und einzelne fliegende Theile eines Gewandes drücken die gröſsere oder mindere Schnelligkeit einer Handlung oder die Bewegung der Luft aus.

Wir würden nun dieſen Artikel ſchlieſſen, wenn wir nicht die Mittheilung der Bemerkungen, welche Mengs

über

über die Draperie des Raphael machte, unsern Lesern hier schuldig zu sein glaubten.

„Dieser grosse Künstler, spricht Mengs*), befolgte in der Art die Falten des Gewandes zu werfen zuerst seinen Meister (Perugino), verbesserte sich aber durch das Studium der Werke des Massacci, noch mehr aber durch Bartolomeo de San Marco. Als er aber die Antiken sah, verliess er den Geschmack der Schule seines Meisters ganz und gar; er bediente sich der Regeln des Basreliefs, und erwarb sich dadurch einen grossen Geschmack in der Faltenwerfung. Er entdeckte, dass die Alten die Draperie nicht als eine Hauptsache, sondern bloss als ein Nebenwerk angesehen hatten, das Nackende damit zu bedecken, aber nicht zu verbergen. Sie bekleideten ihre Figuren nicht bloss mit irgend einem Stück Zeuch, sondern ihre Bekleidungen waren nothwendig und von wirklichem Nutzen, so, dass ein Gewand nicht so klein als ein Halstuch, oder so gross als eine Bettdecke, sondern der Grösse, dem Stande und den Geschäften einer jeden Figur angemessen war. Er sah, dass die Alten die grossen Falten auf grosse Theile des Körpers gelegt hatten, und nicht mit Kleinigkeiten die grossen Theile unterbrachen; und wenn sie sich ja, vermöge der Natur der Kleidung, dazu genöthiget sahen, so machten sie diese Falten so klein und so wenig erhaben, dass sie keine Hauptsache bedeuten konnten**). Daher machte Raphael seine Gewänder auch gross, nämlich ohne überflüssige Falten, mit Brüchen an den Orten der Gelenke, ohne die Figur damit zu durchschneiden. Die Form seiner Falten richtete er nach dem Nackenden, das darunter war, und wenn der Theil oder die Muskel gross war, so machte er auch grosse Massen. Wenn der Theil sich in der Verkürzung zeigte, so bedeckte er ihn mit eben so viel Falten, die aber alle ebenfalls verkürzt waren. In seinen besten Zeiten beobachtete er, dass in einem freien Gewande nur eine Seite von dem Theile des Körpers sichtbar sein muss. Jedoch hat er auch bisweilen die ganze Rundung der Theile unter freien Falten

*) Im zweiten Bande seiner hinterlassenen Werke, S. 82 der Prangeschen Uebersetzung.

**) Wir haben unter dem Artikel Basrelief die Gründe angegeben, welche den Künstler bei diesem Kunstwerke zu einem Verfahren der Art nöthigen, welches aber bei der Mahlerei ohne Nachtheil für das Kunstwerk manche Ausnahme leiden kann.

ten merkbar gemacht. Wenn das Gewand fliegend war, wenn es nichts bedeckte, ſo beobachtete er dabei keinesweges die Form und Gröſse des Gliedes, ſondern bezeichnete es durch groſse Höhlungen und tiefe Brüche, oder durch eine Form, die mit irgend einem Gliede gar nichts Gleichförmiges hatte. Er war in ſeinen Draperieen nicht auf ſchöne und zierliche Falten bedacht, ſondern bloſs auf diejenigen, die zur Bezeichnung des darunter ſich befindenden Nackenden nöthig waren. Er machte ihre Formen auch eben ſo verſchieden, als die Muskeln des Körpers, doch keine niemahls viereckig oder rund, denn die viereckige Form in den Falten iſt höchſt unangenehm, es ſei denn, daſs ſie zertheilt ſei, und zwei Triangel bilde. Auf gleiche Art machte Raphael die Falten auf den hervor ſpringenden Theilen des Körpers viel gröſser, als auf den Theilen, die ſich entfernen, und auf einem verkürzten Theile legte er keine langen Falten, noch kurze Triangel auf einem langen Theile. Die groſsen Aushöhlungen und tiefen Einſchnitte waren nur auf den Einbiegungen angebracht, er legte auch nicht zwei Falten von einerlei Gröſse, einerlei Form und einerlei Erhöhung neben einander. Seine fliegenden Gewänder ſind bewundernswürdig ſchön; man ſieht, daſs ſie alle in ihrer Bewegung eine allgemeine Grundurſache haben, nämlich die Luft. Sie ſind nicht, wie ſeine übrigen Gewänder, gezogen und gleichſam wie durch eine Laſt gedrückt, ſondern jede Falte iſt neben der andern natürlich vertheilt und ſchicklich angebracht. Hier und da lieſs er auch die Ränder ſeiner Kleidung ſehen, und kleidete ſeine Figuren nicht in einen bloſsen Sack. Alle Falten haben ihren Grund, es ſei nun in der ſpecifiken Schwere ihres Stoffes, oder in der Rundierung der Theile des Körpers. Bisweilen ſiehet man auch an ihnen, wie ſie vorher geweſen, und eine andere Lage gehabt, denn er bemühete ſich auch dieſen einen gewiſſen Ausdruck zu geben. Man entdeckt an den Falten ſeines Gewandes, ob vor der gegenwärtig vorgeſtellten Handlung ein Arm oder Bein eingezogen oder verlängert geweſen, ob das eingezogene Glied iſt ausgeſtreckt geweſen, ob es ſich noch wirklich ausſtreckt, oder ob es ausgeſtreckt geweſen und ſich wieder zurück zieht und falten will. Er nahm ſehr wohl in Acht, daſs, wenn die Gewänder ſeiner Hauptfiguren die Glieder nur halb bedeckten, ſie dieſelben bloſs ſchräg durchſchneiden. Ueberhaupt muſsten die Gewänder eine dreieckige Form haben, und alle Falten, ſo wie das Ganze triangelmäſsig vertheilt [illegible]. Die Urſache der dreieckigen Geſtalt der Falten kommt daher, daſs jedes Gewand geneigt iſt, ſich locker und los zu machen.

Wenn

Wenn es alſo auf einer Seite gezwungen wird, ſich zuſammen zu ziehen, ſo faltet es ſich vermöge ſeiner eigenen Schwere auf der andern Seite wieder aus einander, und bildet dadurch Triangel."

Ueberzeugt, daſs dieſe Bemerkungen eines Künſtlers über die Draperieen des gröſseſten, den es vielleicht je geben wird, den Künſtlern, deren vielleicht nicht viele die Mengſiſchen Werke beſitzen mögen, von groſsem Nutzen ſein werden, trugen wir kein Bedenken, dieſelben hier einzurücken, und erwähnen nun nur noch des Zeitwortes, Drapieren, welches eine Figur mit Draperieen bedecken heiſst. *G.*

Dreiklang.

(Muſik.)

Trias harmonica, harmoniſcher Dreiklang. So nennet man in engerer Bedeutung den Accord, welcher aus einem angenommenen Grundton und deſſen Terz und Quinte beſteht. Aus dem Verhältniſs dieſer beiden letztern Intervallen zu jenem, entſtehen drei verſchiedene Arten des Dreiklanges, nämlich der groſse oder harte, der kleine oder weiche, und der verminderte. In den beiden erſtern Fällen ſind nächſt der vollkommenen Quinte die groſse und kleine Terz, im letztern Falle aber nächſt der kleinen Terz, die kleine Quinte die Merkmale der weſentlichen Unterſcheidungszeichen dieſer Accorde. Nach dem gegenwärtigen Syſtem in der Muſik qualificieren ſich nur der harte und weiche Dreiklang zu einer Tonica, in dem verminderten findet keine Modulation Statt.

Da es bei jedem Tonſtück nothwendig iſt, das Gehör ſogleich für die Tonart, in welcher es geſetzt iſt, einzunehmen, und da ſelbige einzig und allein von der Terz des zur Tonica angenommenen Dreiklanges entweder als hart oder weich beſtimmt wird, ſo iſt es unumgänglich nothwendig, daſs in den erſten Accorden ſowohl als am Schluſſe des Stücks die Terz der Tonica gehört werde.

Füglicher, und der Sache unbeſchadet kann bei ſchwacher Begleitung die Quinte wegbleiben. Mit der Verwechſelung des harmoniſchen Dreiklanges verhält es ſich wie mit der des Accordes der weſentlichen Septime, doch mit dem Unterſchiede, daſs bei der Septime drei Verwechſelungen, beim Dreiklange aber nur zwei Statt finden. In dieſem Fall entſtehet bei der erſten Verwechſe-

lung, wenn nämlich der Baſs in die Terz tritt, der Accord der Sexte, in zweiten, wenn dieſes im die Quinte geſchieht, der Quart-Sexten-Accord. Es liegt in jeder natürlichen Tonleiter, ſowohl in der harten als weichen, ein verminderter Dreiklang. In der harten liegt er auf der ſiebenten, und in der weichen auf der zweiten Stuſe. Ein Umſtand, welcher die Töne dieſer Stuſen gegen den Grundton in ein ſo entferntes Verhältniſs ſetzt, daſs ohne eine vorher gegangene und abſichtlich geordnete Modulation, nach welcher jedoch die kleine Quinte zur vollkommenen gemacht werden muſs, in gewöhnlichen Tonſtükken ſelten in ſelbige übergegangen wird, da ſie doch ihrer natürlichen Lage nach dem Grundton eben ſo nahe zu liegen ſcheinen, als die übrigen fünf in dem erſtern Grade der Verwandſchaft mit ihm ſtehenden Töne ſeiner Tonleiter.

Die Dreiklänge haben auſſer den oben angeführten Benennungen noch folgende: Der harte heiſst *Trias perfecta*, der weiche *imperfecta*, der verminderte *diſſonans*. Auch ſind für die Intervallen der Dreiklänge folgende Benennungen angenommen, *Sonus infimus* zeigt den Grundton, *Sonus medius* deſſen Terz, und *Sonus ſummus* oder *excluſus* die Quinte an. Die ſo genannten anomaliſchen Dreiklänge, die daher entſtehen, wenn z. B. der Terz des verminderten oder der Quinte des harten Dreiklanges ein ♯ vorgeſetzt wird, ſind billig zu übergehen, da ſie eine Menge von Abtheilungen veranlaſſen, die im geringſten nicht anwendbar ſind, das Weſentliche des Dreiklanges aufheben, und die veränderten Intervallen derſelben am Ende immer nur als Leittöne oder Vorhalter zu betrachten ſind. *B.*

Dreiſchlitz.

(*Baukunſt.*)

Triglyphe — iſt eine Verzierung des Frieſes der Doriſchen Gebälke, und wird wegen der drei prismatiſchen Schlitze mit dieſem Namen belegt, deren zwei ganze in der Mitte, und an jeder Ecke ein halber ſich befinden. Nach Vitruvs Bericht haben ſie ihren Urſprung den Köpfen der Balken zu danken, die auf den Unterbalken lagen, und bekamen deſswegen die Schlitze, damit das Waſſer leichter an den Balkenköpfen herablaufen könne, welche Abſicht die unter den Dreiſchlitzen befindlichen Tropfen deutlich genug beweiſen.

Die

Die Dreiſchlitze, die ein längliches auf der kleinen Seite ſtehendes Viereck bilden, werden in gleichen Entfernungen von einander über den Säulen und in der Mitte derſelben angebracht; die zwiſchen den Dreiſchlitzen befindlichen viereckigen Felder werden Metopen genennt. Man ſehe die Artikel Fries und Gebälke. *G.*

Dreiſtimmig.

(*Muſik.*)

Heiſst ein Tonſtück oder ein einzelner Satz, wenn deſſen harmoniſche Tonfolge in drei Stimmen verlegt iſt, und deſſen Partitur folglich aus drei Syſtemen beſteht. Wären daher dieſe drei Stimmen ſchon doppelt und vielfach beſetzt, das heiſst, brächten ſelbige eine gröſsere Anzahl Sänger und Inſtrumentaliſten in Ausführung, ſo würde das Tonſtück demohngeachtet ſein Beiwort Dreiſtimmig behalten. Der dreiſtimmige Satz erfordert in ſo fern einige eigenthümliche Rückſichten, weil er ohne die ſtrengſte Ueberſicht der Intervallen, welche ſowohl in conſonierenden als diſſonierenden Accorden weſentlich und unweſentlich ſind, leicht unrein und fehlerhaft werden kann. Denn da in einem Accorde von Einer oder mehrern Diſſonanzen hier jederzeit Intervalle wegbleiben müſſen, ſo fragt ſichs, welche in dem und jenem Falle in Rückſicht auf die nächſte Tonfolge, beibehalten oder weggelaſſen werden können? Ein Fall der nebſt ähnlichen andern in mehrſtimmigen Tonſtücken weit leichter zu berichtigen iſt. Nicht immer erhält ein dreiſtimmiges Tonſtück, wenn es auch gleich alle die am Anfange dieſes Artikels angeführten Kennzeichen hat, wie man doch mit Recht vermuthen könnte, die Benennung eines Trio. Es verhält ſich zuweilen hier wie mit einem Solo, welches ohngeachtet einer begleitenden Baſsſtimme, die es doch eigentlich zum Duett machen müſste, gleichwohl ein Solo heiſst. Man ſehe die Artikel Trio und Terzett. *B.*

Drucker.

(*Mahlerei.*)

Das Licht beleuchtet diejenigen Theile eines Gegenſtandes am meiſten, welche am meiſten hervorragen; die Natur mahlet uns durch dieſe Erſcheinung das Hervorragen ſolcher einzelnen Theile, durch einen mehr oder we-

niger hellen Punct, durch welchen die deſſelben ermangelnden Theile gleichſam zurück gedrückt werden. Die Kunſt ahmt dieſe Erſcheinung dadurch nach, daſs ſie denjenigen Theilen eines Gegenſtandes, welche ſie vor den übrigen hervor heben will, mit einem vollen Pinſel einen ſcharſen, lichten Fleck aufſetzet, welchen man in der Sprache derſelben einen Drucker nennt.

Ein entfernter Gegenſtand zeiget ſich dem Auge des Betrachters einfärbig und eintönig, ohne Lichter und ohne Schatten, und folglich in flacher Form; je näher er zu ihm hinan tritt, je mehr ſiehet er vorzüglich helle und dunkle Theile, welche ein Bild von der wahren Form deſſelben erwecken, und die Erhabenheiten und Vertiefungen deſſelben mahlen.

In Werken der Mahlerei, deren Gegenſtände auf verſchiedene Flächen geſtellet ſind, gelingt dem Künſtler, ſelbſt bei der genauſten Beobachtung der Perſpective und der Verſchieſsung der Farben, oft die Haltung nicht, bis er endlich durch einen glücklich angebrachten, kühnen Drukker das Einverſtändniſs herſtellt, und durch denſelben die Wirkung der Localfarben beſtimmt. *G.*

Ductus,

(Muſik.)

Agoge. Hierdurch wurde in der Melopoeie der Griechen eine ſtufenweiſe auf einander folgende Reihe von Tönen angezeigt, und dieſe war aufſteigend *(ductus rectus)* wie c d e f; abſteigend *(ductus revertens)* wie f e d c, und beides zugleich *(ductus circumcurrens)* wie c d e f e d c. Man ſehe den Artikel Melopoeie. *B.*

Duett.

(Muſik.)

Duo heiſst ein Tonſtück, welches auſſer zwei verſchiedenen Hauptſtimmen, entweder gar keine, oder Eine, auch mehrere begleitende Baſs- und Mittel-Stimmen hat. Im erſtern Fall heiſſen ſolche Duetten auch Bicinien. Dieſe Benennung kömmt aber ſelten vor, wenigſtens nicht bei Duetten von einigem Belang, ſondern wird nur noch kleinen Tonſtücken von einfachem Gehalt mit Terz- und Sextengängen beigelegt, obgleich eigentlich der zweiſtimmige Satz in der Muſik der Bicinien-Satz *(Bicinium)* genannt

nannt wird. Die zweite Art von Duetten ist diejenige, welche aus Opern und Kirchenstücken, Cantaten u. s. w. genugsam bekannt ist. Die Bearbeitung derselben, sollen beide Stimmen concertierend, und die Begleitung ihnen angemessen sein, setzt eben so viel Geschmack als harmonische Kenntnisse voraus. Denn da der Reitz eines Duetts dadurch besonders erhöhet wird, dass der Hauptgesang, oder gewisse Sätze nicht immer Einer und derselben Stimme zugetheilt sind, sondern dass die Melodie bald in die tiefere bald in die höhere Stimme mit Begleitung anderer Intervallen verlegt wird; so ist gründliche Kenntniss der Harmonie und der Regeln des doppelten Contrapuncts hier um so unentbehrlicher, da bei zwei Stimmen jede uneigentliche Gegeneinanderstellung der Intervalle weit merklicher ist, als wenn selbige durch den Zutritt mehrerer Stimmen gedeckt werden kann. In Beziehung auf die Sänger ist es bei der Ausführung eines Duetts durchaus nothwendig, dass sich beide in ihrem Vortrag und in ihren Manieren kennen, und sich wechselseitig genau nach einander richten, wenn sie dem Componisten oder einem geübten Zuhörer ein Duett zu Danke singen wollen. Denn jeder Sänger hat, wo nicht seine eigenen Manieren, doch gewiss sein Eigenthümliches, selbige vorzutragen, welcher Unterschied durch zufällige Umstände, durch Organ, Temperament, Vermögen sich auszudrücken u. s. w. bestimmt wird. Wie es daher beim Schauspiel, wenn zwei Actörs aus verschiedenen Ländern, und von verschiedenen Bühnen, eine ernsthafte Scene vortragen, und sich jeder in der Mundart seines Landes ausdrückt, einen äusserst seltsamen und widrigen Contrast verursacht, eben so würde sichs verhalten, wenn zwei Sänger ein Duett mit einander sängen, deren einer z. B. aus der Italiänischen, der andere aus der Französischen Schule käme. *B.*

Duodecime.

(Musik.)

Heisst dasjenige Intervall, welches aus elf auf einander folgenden Tonstufen besteht, das heisst, aus zwölf diatonischen Tönen, die beiden äussersten mitgerechnet. Die Duodecime ist also vom Grundton aus gezählt, die Octave der Quinte, oder die Quinte der Octave. Iede schwingende Saite läfst nächst dem Hauptton die Duodecime mehr als die Quinte hören, denn die Decime entsteht durch den Aliquoten-Theil der ganzen Saite, welcher ein Drittel ist, da hingegen die zwei Drittel, welche die Quinte geben,

ben, kein aliquoter Theil der nämlichen Saite ſind, das heiſst, kein ſolcher Theil, welcher eigentlich ganz in ihr enthalten wäre. Da die Duodecime im doppelten Contrapunct nicht anders, denn als eine um eine Octave erhöhte Quinte zu betrachten iſt, ſo hat man ſie auch in ſelbigem im eigentlichen Verſtande nur als eine ſolche zu betrachten, und ihre Behandlung darnach einzurichten.

B.

Dur.

(Muſik.)

Iſt die Benennung für denjenigen Accord, deſſen Grundton mit einer groſsen Terz, und einer vollkommenen Quinte begleitet iſt, und welcher auch ſonſt der harte oder der vollkommene Dreiklang genannt wird. Bekanntlich giebt es in der heutigen Muſik nur zwei Tonarten, in welchen Tonſtücke können geſetzt werden. Beide gründen ſich auf die Tonleitern des zum Grundton angenommenen Dreiklanges. Da dieſes nun entweder der harte oder der weiche Dreiklang ſein kann, ſo hat man ebenfalls in dieſer Rückſicht zu Bezeichnung der beiden Tonarten für jenen erſtern Fall den Ausdruck Dur, für den zweiten den von Moll faſt durchgängig angenommen. Daſs ein Tonſtück in dieſe oder jene Tonart geſetzt ſei, bedarf, wie doch gleichwohl manchmal durch *minore* und *maggiore* angedeutet wird, keiner beſondern Anzeige, weil ſich dieſes von zwei Seiten von ſelbſt ergiebt. Erſtens durch die Vorzeichnung, die jeder Tonart eigen iſt, und zweitens, durch den erſten Accord bei der Ausführung des Tonſtükkes ſelbſt, durch welchen nämlich den Regeln nach, die in ſelbigem herrſchende Haupttonart oder die Tonica beſtimmt muſs angegeben werden, da folglich die Terz, als das weſentlichſte Intervall, entweder als klein oder als groſs mit vorkömmt, und hierin ſogleich entſcheidet. Man kann freilich in jenem Falle, nämlich in Rückſicht der Vorzeichnung, mit unter etwas fehl greifen, da jede Vorzeichnung auf zwei Tonarten paſst, die um eine kleine Terz von einander liegen, und deren untere Moll, und deren obere Dur iſt, allein beim erſten Blick auf die Harmonie des Schluſſes oder des Anfanges, löſen ſich alle Zweifel von ſelbſt.

Bei Bezifferung im Generalbaſs wird der Accord von Dur, oder der harte Dreiklang, auf verſchiedene Art angekündiget, entweder durch ein ♯ allein, welches die groſse Terz vorſtellen ſoll, oder durch eine 3 hinter einem ♯, oder

oder durch ein ♮ hinter einer 8, oder auch endlich durch eine 3 allein. In welchem letztern Fall aber muſs vorausgeſetzt werden können, daſs die Terz in der Tonleiter der Tonica als groſs ſich befinde. In Tonarten, die zur Vorzeichnung ein oder mehrere ♭ haben, thut für den gegenwärtigen Fall ein ♮ eben die Wirkung als ein ♯, angenommen, jenes deutet auf eines der durch die Vorzeichnung um einen halben Ton erniedrigten Intervalle. Die Anwendung von Dur und Moll auf alle Töne haben wir, nach Marburg, einem Franzöſiſchen Tonſetzer aus der Mitte des vorigen Jahrhunderts zu verdanken; denn bekanntlich konnte man vor Einführung derſelben, vermöge des Eigenthümlichen der von Glarean in gewiſſer Aehnlichkeit mit den Griechiſchen Octavengattungen angenommenen Tonarten, nur die Joniſche oder c als dur, ſo wie die Aeoliſche a als moll betrachten, und eine Ausdehnung dieſes Falles auf alle übrigen Töne, war allerdings eine wichtige Erſcheinung in der Muſik. *B.*

Durchgang.

(Muſik.)

Tranſitus heiſst in der Muſik die Verbindung zweier von einander entfernter Haupttöne durch mittlere, um den Uebergang von dem einen zu dem andern bei der Ausführung annehmlicher zu machen. Dieſe mittleren Töne heiſſen durchgehende Töne, ſo wie die Noten, welche ſie bezeichnen, durchgehende Noten heiſſen. Sie ſind meiſt als ausgeſchriebene Manieren zu betrachten, und ſtehen im Gegenſatz mit denen, welche in einem bezifferten Baſs angegeben werden, und als Hauptnoten, oder weſentliche Accorde bekannt ſind. In Beziehung auf die Taktzeit, auf welche durchgehende Noten fallen, findet Folgendes Statt. Fallen die durchgehenden Noten auf die gute Taktzeit oder in Theſis, ſo ſagt man, ſie ſtehen im unregelmäſsigen Durchgang (*tranſitu irregulari*), fallen ſie auf die ſchlechte Taktzeit oder in Arſis, ſo ſtehen ſie im regelmäſsigen Durchgang (*tranſitu regulari*). Fallen aber die durchgehenden Noten bald auf den Niederſchlag, bald auf den Aufſchlag, oder bald auf die gute und ſchlechte Taktzeit, ſo entſtehet der vermiſchte Durchgang (*tranſitus mixtus*). Der rechte Gebrauch durchgehender Noten kann ſicher ſehr viel beitragen, einem Geſange Reitz und Charakter zu geben, daher die Anwendung derſelben eigene Vorſicht und Beherzigung verdient.

So würde man z. B. bei derjenigen Gattung von Tonstükken, deren Gegenstand eine sanfte, zärtliche Leidenschaft ist, vorzüglich Rücksicht zu nehmen haben, daſs die Art der durchgehenden Noten nicht zu schnell abwechsele, oder daſs selbige, welches in *transitu mixto* der Fall ist, nicht bald im Niederschlag, bald im Aufschlag vorkommen. Hierdurch würde der Gesang das Flieſsende verlieren, und dagegen rauh und stolpernd werden, welches hier offenbar Fehler, bei Schilderung wilder Charakterzüge vielleicht aber Verdienst wäre. Man kann der Harmonie ein sehr widriges Colorit geben, wenn man in Rücksicht der Anwendung durchgehender Noten gewisse Schranken überschreitet, die aus der vorgesetzten Bewegung und andern Umständen zu berichtigen sind. Dem Sänger oder ausübenden Tonkünstler, dem überhaupt in mehr als Einer Rücksicht, Kenntniſs der Harmonie nothwendig ist, wird sie fast nirgends so unentbehrlich als hier, denn wenn er ohne die Fähigkeit, einen Maaſsstab nach den Signaturen der Baſsnoten oder dem Zusammenhange der Harmonie nehmen zu können, eine Tonfolge mit durchgehenden Noten auszieren will, so ist er bei jedem etwas fremden Gange des Componisten in Gefahr, durch unregelmäſsige Schritte und Miſsklänge dem Gesang in Beziehung auf Harmonie zu schaden, das Ganze zu verderben, und eine sehr auffallende Blöſse bei Kennern zu verrathen. *B.*

D u r c h s c h n i t t.

(*Baukunst.*)

Die Zeichnung eines Gebäudes, auf welcher dasselbe so dargestellet ist, als ob es von oben bis unten in der Mitte durchschnitten, und die vordere Hälfte ganz weggenommen wäre.

Man macht solche Zeichnungen aus der Absicht, um diejenigen Theile eines Gebäudes darzustellen, welche weder auf dem G r u n d r i s s e noch auf dem A u f r i s s e deutlich angegeben werden können, damit der Baumeister das Gebäude in allen seinen einzelnen Theilen nach dem Willen des Bauherrn aufführen könne. Diese D u r c h s c h n i t t e haben für den Zeichner die meiste Schwierigkeit. *G.*

D u r c h s i c h t.

(*Schöne Gartenkunst.*)

Eine D u r c h s i c h t ist von einer A u s s i c h t darin unterschieden, daſs diese oft ganze Gegenden und Landschaf-

schaften, jene hingegen nur einen einzigen fixierten Punct dem Betrachter darbiethet. Bei der Aussicht ist des Künstlers Zweck, die ausserhalb seines Kunstwerkes gelegenen Gegenstände, bei der Durchsicht hingegen nicht sowohl den Gegenstand, auf welchen die Oeffnung führt, als vielmehr die in der Oeffnung selbst enthaltenen Gegenstände zu zeigen. Und da der Gartenkünstler seine Durchsichten dadurch hervor bringt, dass er in unregelmässigen oder vielmehr unsichtbar-regelmässigen Gängen seine Baumpflanzungen unterbricht, so verweisen wir, in Rücksicht der hervor zu bringenden Wirkungen dieser Durchsichten, auf das, was wir unter dem Artikel Allee erinnert haben. *G.*

Durchzeichnen.

Die Umrisse einer Zeichnung mechanisch auf einen andern Grund übertragen.

Am besten bedienet man sich dazu des in England verfertigten durchsichtigen Oelpapieres, welches man mit Wachs auf die Zeichnung befestiget, und so mit einem feinen Bleistift die durchschimmernden Umrisse nachzeichnet. Vorzüglich gewinnt der Kupferstecher durch diese Methode; denn zeichnet er seine Umrisse nach der ehemaligen Art durch — man bestrich sonst die Rückseite der Zeichnung mit Rothstein oder Bleistift, befestigte sie auf die Kupfertafel, und zeichnete unmittelbar auf sie mit einem stumpfen Stifte durch — so erscheinen die Gegenstände auf den Abdrücken seiner Platte verkehrt, so schreiben z. B. seine Figuren mit der linken Hand.

Zeichnet er aber seine Originale vermittelst des Oelpapieres durch, legt diese Durchzeichnung umgekehrt auf ein anderes, mit Rothstein oder Bleistift bestrichenes Papier, und befestiget beide so auf die Platte, dass die gefärbte Seite auf das gegründete Kupfer zu liegen kommt, so zeigen sich die Figuren auf den Abdrücken von derselben Seite, wie auf der Originalzeichnung.

Um gut durchzuzeichnen, muss man so viel Kenntniss der Kunst und so viel Fertigkeit besitzen, dass man auch ohne diese Operation die Zeichnung überzutragen vermögend ist. Wer selbst nicht zeichnet, und zwar nicht in einem gewissen Grade gut zeichnet, der wird selbst nach dem besten Original keine andere, als eine schlechte Copie zu liefern im Stande sein, welches bei Personen, die

Kennt-

Kenntniſs von der Kunſt haben, keinem Zweifel unterworfen iſt. *G.*

D ü r f t i g.

(*Bildende Künſte.*)

Das Wort dürftig wird auf mehrere Theile der Kunſt angewendet: die Zeichnung iſt dürftig, wenn die kleinen und kleinlichen Formen der Natur, das was der Franzoſe *Pauvretés* nennt, nachgebildet ſind, anſtatt daſs der Künſtler bloſs die groſsen, edeln Formen auffaſſen muſs. Die Zuſammenſetzung iſt dürftig, wenn ſie dem Reichthum nicht entſpricht, den der Stoff darboth. Die Ausführung iſt dürftig, wenn der Künſtler mit einem trocknen und ſchüchternen Pinſel arbeitete. Die Manier oder Behandlung iſt dürftig, wenn ſie klein, kalt und geleckt iſt. *G.*

Al-

Alphabetiſches Verzeichniſs
der
Bildner der Griechen.

Von der 168ſten bis zur 188ſten Seite.

Die dem Namen beigeſetzte Zahl bezeichnet den Platz, den der Künſtler in dem chronologiſchen Verzeichniſſe der Griechiſchen Bildner einnimmt.

Die mit einem * bezeichneten Künſtler werden unter der angeführten Numer bloſs erwähnt.

A.

Ageladas 27.
Ageſander 87.
Agorakritus 45.
Alkamenes 44.
Alypus 60.
Anaxagoras 36.
Angelion 11.
Anthermus * 8.
Antiphanes 55.
Apelles 41.
Apollodorus 78.
Apollonius 90.
Arceſilaus 93.
Ariſtokles * 22.
Ariſtomenes 37.
Ariſtonous 52.
Athenis 16.
Athenodorus *von Klitor* 53.
Athenodorus *aus Rhodos* 87.

B.

Bathykles 18.
Bedas 80.
Bryaxis 69.
Bupalus 16.

C.

Cephiſſodorus, Cephiſſodotus, Cephiſodotus 65.
Chares 82.

D.

Daedalus *von Athen* 1.
Daedalus *von Sicyon* 9.
Dahippus 80.
Damias 57.
Damophon 91.
Demeas 25.
Dibutades 6.
Dinomenes 63.
Dionyſius *von Argos* 33.
Dionyſius *aus Attika* 73.
Dipoenus 10.
Dontas 14.
Doryklidas 13.

E.

Eladas 38.
Epeus 3.
Euchir 7.
Euphranor 67.
Euthykrates 79.
Eutychides 81.

G.

Glaukus 34.
Glykon 88.

H.

Hegias 31.
Heliodorus 92.

Iphi-

I.

Iphikrates, *auch* Tisikrates *genannt* 26.

K.

Kalamis 24.
Kallikrates * 43.
Kallimachus 19.
Kalliteles 32.
Kallon 21.
Kanachus 22.
Kantharus 86.
Kolotes 46.
Ktesilas *oder* Ktesilaus 61.

L.

Laphaes 20.
Learchus 12.
Leochares 71.
Lysippus 75.
Lysistratus 76.

M.

Malas 8.
Medon 13.
Menaechmus 23.
Menedorus * 64.
Menestratus 49.
Micciades * 8.
Myrmecides 43.
Myron 28.
Mys * 39.

N.

Naucydes 62.
Nikodamus 35.

O.

Onatas 30.

P.

Pamphilus 66.
Pasiteles 94.
Patokles 58.
Perillus *oder* Perilaus 17.
Phidias 39.
Pison 56.
Piston 84.
Polydorus 87.
Polykles 73.
Polykletus *von Argos* 47.
Polykletus *von Sicyon* 29.
Praxiteles 64.
Pythagoras 50.
Pythis 72.

R.

Rhoekus 4.

S.

Scyllis 10.
Silanion 78.
Simon 33.
Skopas 68.
Smilis 2.
Soidas 23.
Sokrates *von Theben* 37.
Sokrates *der Philosoph* 48.
Sthenis 77.
Stipax 42.
Straton 89.
Strongylion * 64.

T.

Tauriskus 90.
Tektaeus 11.
Telekles 5.
Telephanes 74.
Theodorus 5.
Theokles 15.
Theokosmus 40. 54.
Thrasymedes 51.
Timarchides 73.
Timotheus 70.
Tisander 59.
Tisikrates 26. 83.

X.

Xenokrates 85.
Xenophilus 89.

Z.

Zenodorus 95.

Al-

Alphabetisches Verzeichniſs der
Bildner der Neuern.

Von der 191ſten bis zur 207ten Seite.

Diejenigen Künſtler, bei deren Namen keine Zahl ſteht, befinden ſich ganz am Schluſſe des Artikels.

A.

Adam, *C. B.*
Adam, *Lamb. Sigisb.* 39.
Adam, *Nicol. Seb.* 42.
Algardi, *Alex.* 19.
Anguier, *Franz* 20.

B.

Bandinelli, *Baccio* 8.
Bernini, *J. Laur.* 18.
Bogaert, *Mart. van den* 27.
Bouchardon, *Edmund* 38.

C.

Collot, *Demoiſ.*
Couſtou, *Nicol.* 31.
Couſtou, *W.* 36.
Couſtou, *W.* 44.
Coyſevox, *Anton* 28.

D.

Donato *oder* Donatello 1.
Dunker.
Dümont, *Franz* 37.
Dürer, *Albrecht* 45.

F.

Falconet.
Il Fiamingo 17.

G.

Girardon, *Franz* 25.
Goujon, *J.* 10.
Gros, *Peter le* 30.
Guillain, *Simon* 15.

I.

Johann *von Bologna* 13.

K.

Kern, *Leonhard* 46.

L.

Lemoyne, *J. Bapt.* 40.
Lérambert, *L.* 22.
Leygebe, *Gottfr.* 47.
Lorrain, *Robert le* 34.

M.

Marſy, *Caſp. und Balth.* 24.
Michel Angelo Buonarotti 6.

O.

Oeſer.
Osner.

P.

Pautre, *Peter le* 33.
Permoſer, *Balth.* 50.
Pigalle, *J. Bapt.* 43.
Pi on, *Germain* 12.
Piſano *oder* Piſanello, *Andr.* 3.
Porta, *W. della* 11.
Püget, *Pet. Paul* 23.

Q.

Q.

Quésnoy, *Franz du* 17.

R.

Rauchmüller 48.
Rossi, *Angelo* 35.
Rossi, *Properzia* 9.
Rusconi, *Camill* 32.
Rustici, *J. F.* 5.

S.

Sarrasin, *Simon* 16.
Schlüter, *Andr. von* 49.
Simon 2.
Slodz, *Ren. Mich.* 41.
Slodz, *Sebast.* 29.
Stahlmeier.

T.

Tacca, *Peter* 14.
Tatti, *Jacob* 7.
Theodon, *J.* 21.
Tubi, *J. Bapt.* 26.

V.

Verrocchio, *Andr.* 4.

Z.

Zwenkhof.

Einige Verbeſſerungen und Berichtigungen.

S. 13. Z. 12. v. u. ſtatt Compoſition lies Zuſammenſetzung.

— 55. — 12. — — fehlt nach dem Worte Kunſt das Wort ausmacht.

— 81. letzte Zeile ſtatt Ausführung l. Ausarbeitung.

— 82. Z. 20. — Ausführung l. Ausbildung.

— 128. — 9. v. u. — Waren l. Wren.

— 140. — 10. — — ſollte das Wort Coloſſaliſch mit dem K geſchrieben ſein.

— 141. — 16. — — ſetze man vor vorzüglich das Wort welche.

— 146. — 7. — — ſtatt Geſchmeidigkeit lies Geſchwindigkeit.

Die S. 152. angeführte Abhandlung über die Wachsbildnerei hat nicht Junker, ſondern Engelſchall zum Verfaſſer.

S. 154. Z. 2. v. u. ſtatt dem lieſs der.

Der S. 174. unter N. 40. und S. 178. unter N. 54. erwähnte Bildner Theokosmus iſt Ein und derſelbe Künſtler, und nur durch ein Verſehen zu zwei verſchiedenen Männern gemacht worden.

— 255. — 10. v. u. — je zuweilen lies ja zuweilen.

— 256. — 20. 21. — nie verdorbenes lies unverdorbenes.

— 257. — 2. — erforderte, l. forderten.

— 273. — 22. — in Opern lies wie Opern.

S. 281. Z. 4. ſoll das Wort hat vor in dieſem Sinne ſtehen.

Das S. 294. angeführte Deckengemählde des Correggio in der Cathedralkirche zu Parma, welches die Erhöhung der Maria vorſtellt, und S. 134. ff. des dritten Bandes der Mengſiſchen Werke beſchrieben ſteht, iſt jetzt ſo verräuchert und verdorben, daſs man kaum noch erkennt, wie vortrefflich es iſt.

Staatliche Bibliothek
Regensburg

Bayerische StaatsBibliothek
Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Grohmann, Johann Gottfried / Grohmann, Johann Gottfried / Blümner, Heinrich

Kurzgefasstes Handwörterbuch über die schönen Künste

Bd.: 1,1

Leipzig 1794

Regensburg, Staatliche Bibliothek -- 999/Art.9(1
urn:nbn:de:bvb:12-bsb11081341-0
VD18 15562069-001